В. ЖИРМУНСКИЙ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Государственный Институт Истории Искусств

В. ЖИРМУНСКИЙ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Статьи 1916—1926

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И.

Ученый секретарь отдела *Б. Казанский.*

27 декабря 1927

Ленинградский Областлит № 2182. Тираж 3.200 экз.

2-я типография Транспечати НКПС. Ленинград, ул. Правды, 15.



МОЕЙ ЖЕНЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник этот заключает ряд статей, посвященных вопросам поэтики, иными словами—т. н. „формальным“ проблемам литературоведения. Как известно, интерес к проблемам поэтической „формы“ господствовал в течение последнего десятилетия в русской науке о литературе. В настоящее время т. н. „формальный метод“ уже становится достоянием истории и историографии. Это дает мне право предпослать сборнику статей по вопросам теоретической поэтики небольшую историческую справку, объясняющую мое отношение к этим вопросам.

К формальному анализу поэтических произведений я пришел от проблем философско-исторических, которым посвящены были мои первые книги и статьи о немецком романтизме. Зима 1915—16 и 1916—17 г. г. были для меня, как и для многих других представителей молодой истории литературы того времени, периодом методологического кризиса и напряженных методологических исканий. В эти годы умственное направление нашего поколения характеризует прежде всего недовольство беспринципным эклектизмом и общим упадком старой университетской „истории литературы“, повышенный интерес к вопросам принципиальным и

методологическим, особое внимание к новым проблемам литературной формы, т. е. к изучению поэзии, как искусства. Кто был основоположником нового направления, сказать невозможно: сходные тенденции обнаруживались одновременно и независимо друг от друга всюду, где были молодые научные силы—в Ленинграде, в Москве, в провинциальных центрах. В Ленинградском Университете средоточием новых идей были Пушкинский Кружок проф. С. В. Венгерова и романо-германский кружок проф. Д. К. Петрова; родственные устремления объединяли учеников ак. В. Н. Перетца. Для меня лично особенно важное значение имело общение с кружком молодых филологов, к которому тогда принадлежали А. А. Смирнов, К. В. Мочульский, Н. В. Недоброво (†), С. Э. Радлов, А. Л. Слонимский, А. И. Белецкий (Харьков), а также—Б. М. Эйхенбаум (впоследствие примкнувший к В. Шкловскому); примыкали к этому кружку также и некоторые поэты из группы „акмеистов", интересовавшиеся вопросами поэтической техники.

Изучение поэтики исторической и теоретической было уже раньше выдвинуто в русской науке трудами А. Н. Веселовского и А. А. Потебни. Но живые импульсы для методологических исканий в области вопросов литературной формы фактически были восприняты нами от теоретиков символизма, заставивших по новому заинтересоваться и академической традицией изучения поэтики. На первом месте должен быть назван здесь Андрей Белый: он не только сдвинул с мертвой точки и сделал неожиданно актуальными вопросы теории стиха, он первый выступил с критикой традиционных эклектических приемов школьной „истории литературы" и поставил вопрос об особой науке,

посвященной специфическим, художественным особенностям поэтических произведений (в методологическом предисловии к статье „Лирика и эксперимент“, в сборнике „Символизм“, 1910, стр. 231 сл.). Рядом с ним Вал. Брюсов обсуждал проблемы формы в ряде статей и заметок, посвещенных технологии поэтического ремесла, а Вяч. Иванов ставил их на конкретных примерах разбора стихов и в общей, теоретической формы на собраниях „Поэтической Академии“. Интерес к формальным проблемам вполне соответствовал общей литературной позиции символистов: защите самодавлеющего значения искусства, его „автономии“ от внеположных искусству задач. Одних, как напр., В. Брюсова в первый период его деятельности, эта точка зрения привела к формалистическому эстетизму: литературная группа „акмеистов“, с их бессознательным тяготением к классическим формам и классическому пониманию литературного мастерства, подхватила и продолжала эту тенденцию. Другие, как Вяч. Иванов, Андрей Белый и их единомышленники, углубляя исконные романтические устремления русского символизма, видели в поэтическом произведении систему символических выразительных средств для художественной интуиции поэта, и таким образом пытались наметить связь между проблемами философско-историческими и формальными. Эта точка зрения была мне всегда особенно близка: статья об Ал. Блоке, перепечатанная в этом сборнике, является попыткой установления связи между „чувством жизни“ и искусством поэта.

В соответствии с научным „модернизмом“ нашей эпохи, мы учились пониманию теоретических проблем поэтики и особенностей искусства времен отдаленных на живом материале современной поэзии,

непосредственно доступном нашему художественному восприятию. Для меня вопросы словесного стиля встали с особой отчетливостью под влиянием кризиса символизма и резкого перелома поэтических вкусов, связанного с выступлением нового поколения поэтов „акмеистов“. Статья „Преодолевшие символизм“ (написана летом 1916 г.) и книга „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ (декабрь 1916—февраль 1917 г.) написаны именно в это время и расширяют столкновение двух современных литературных групп в типологическую противоположность принципиально-разных стилей. Такое же значение имело выступление русских футуристов для другой группы молодых исследователей, выступившей впервые в „Сборниках по теории поэтического языка“ (вып. I—II, 1916—17): их общие методологические принципы строились на эстетике футуризма.

Эти предварительные замечания необходимы для того, чтобы объяснить мою полемику с „Опоязом“, которой посвящены некоторые статьи этого сборника (ср. в особенности—„К вопросу о формальном методе“). Начало деятельности группы молодых лингвистов и теоретиков литературы, впоследствие известной под названием „Опояз“ („Общество поэтического языка“), относится к тому же 1916—17 году, т. е. к начальному периоду новых методологических исканий („Сборники поэтического языка“, I-II). Историческая роль „Опояза“ в деле пропаганды „формального метода“ определяется, однако, лишь с осени 1919 г., с появления сборника „Поэтика“. Мои занятия формальными проблемами начались уже в 1916 г., независимо от выступлений „Опояза“, и, в значительной степени, исходили из других предпосылок. К до-

ктрине этого кружка, созданной преимущественно В. Б. Шкловским, к которому примкнул Б. М. Эйхенбаум, я не мог, по всему складу своего художественно-исторического мировоззрения, не относиться критически: я имею в виду такие лозунги, основанные на эстетике футуризма и особенно популярные в начале деятельности „Опояза", как „искусство, как прием", „слово, как таковое", а также учение о „доминанте", о „трудной форме", о „мотивировке" и „обнажении" приема, об „автоматизации" приемов в процессе литературной эволюции и происходящей при этом „канонизации младшей линии" и т. д. Шкловский рассматривал произведение искусства, как „сумму приемов", я противопоставил этому понятие „системы"; Шкловский имел тенденцию обособлять отдельные приемы, рассматриваемые независимо от целого, как своего рода материальные факты, я считал необходимым изучение приема в телеологической связи с другими приемами, его особой функции в составе данной художественной системы (ср. „Задачи поэтики"). Для меня поэтическое произведение являлось единством взаимно-обусловленных элементов; кружок „Опояза", напротив, выдвигал понятие „доминанты", как приема господствующего, подчиняющего себе и деформирующего все остальные признаки. Основания для системы эстетических фактов я искал в единстве „сверхэстетическом" и поэтому склонен был связывать эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности, с изменением „чувства жизни", „психологического фона" эпохи, которым обусловлено также изменение художественных вкусов, тогда как теоретики „Опояза" пытались замкнуться в пределах эстетического ряда и в нем самом

искали основания для своеобразной имманентной ди..:ктики художественных форм. Наконец, интерес к внеэстетическим фактам и их роли в предметных (тематических) искусствах заставлял меня выдвигать вопросы тематики, тогда как в практике „Опояза" изучение композиции (особенно „сюжетосложения", выдвинутого В. Б. Шкловским) и отчасти стилистики (вопросы поэтического языка) фактически стояло на первом плане, и создавалась привычка, воспитанная влиянием эстетики футуризма, рассматривать словесное искусство по аналогии с искусствами орнаментальными, т. е. беспредметными (отсюда интерес к проблеме „заумного языка", как предельной форме речи чисто эстетической, „высказывания с установкой на выражение", без всякой „коммуникации", и характерное сравнение Шкловского, заимствованное из области искусств орнаментальных: „Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей", см. „Поэтика" стр. 143) [1]).

Впрочем, эти разногласия обнаружились не сразу. В 1919—20 г. г. в собраниях „Опояза" еще участвовали, кроме ближайших единомышленников В. Б. Шкловского, и другие исследователи формальных проблем, не принявшие новой доктрины и продолжавшие итти своими путями. Я лично не придавал решающего значения уже тогда намечавшимся разногласиям в общих принципах; существенным казалось то, что нас объединяло: научный пафос открытия новой, мало исследованной области

---

[1]) По вопросу о „заумном языке" ср. аналогичные замечания Б. М. Энгельгардта „Формальный метод в истории литературы" 65 сл.

знания, обещавший полное обновление школьной науки и обогащение ее целым рядом плодотворных проблем В этом смысле я приветствовал представителей нового направления, как соратников в области изучения поэтики, в сочувственных рецензиях на „Поэтику“ Опояза („Жизнь Искусства“, декабрь 1919 г.) и на книги Шкловского и Р. Якобсона („Начала“ № 1, 1921), не скрывая, однако, своего особого мнения по некоторым теоретическим вопросам.

Предметом полемического обсуждения наши разногласия впервые сделал Б. М. Эйхенбаум в рецензии на мою книгу „Поэзия А. Блока“ (статья „Методы и подходы“, в журнале „Книжный Угол“, 1922, № 8). В моей попытке изучения „чувства жизни“ и „поэтики“ Блока, как взаимнообусловленных элементов его поэзии, он усмотрел опасность для чистоты „доктрины“, возвращение на старые позиции и академический „эклектизм“ [1]). Эта исключительность и нетерпимость Б. М. Эйхенбаума в отстаивании догматов нового учения, поставила и меня в необходимость подчеркнуть мои принципиальные разногласия с системой „Опояза“. Статья о „Мелодике стиха“, написанная по поводу известной книги Б. М. Эйхенбаума, обнаружила наше расхождение на частном примере. Статья „К вопросу

[1]) Эклектизмом принято называть механическое объединение ч у ж и х м н е н и й. С точки зрения Б. М. Эйхенбаума, справедливее и точнее было бы говорить о п л ю р а л и з м е, поскольку я отстаивал многообразие факторов литературной эволюции. В этой подмене понятий, свидетельствующей о корректности и доброжелательности моего оппонента, я усматриваю „ораторский жест“, который наивно подхватили некоторые журнальные критики, нуждавшиеся в кличке и не разбиравшиеся в „тонкостях“ нашей полемики.

о формальном методе“ (напечатанная, как предисловие к брошюре проф. О. Вальцеля „Проблема формы в поэзии“, Лгрд. 1923) поставила обсуждение этих разногласий в более общей, теоретической форме.

Все это я считаю нужным отметить, чтобы восстановить правильную историческую перспективу не только на наши принципиальные разногласия, но и на историю развития т. н. „формального метода“ вообще. Для многих интересующихся вопросами теории литературы „формальный метод“ отождествляется с доктриной „Опояза“ и начинается с выступлений В. Б. Шкловского и его ближайших единомышленников и последователей [1]). Исторически понятие „формального метода“—гораздо более широкое: оно включает не только формалистическую систему „Опояза“, но всю широкую область новых научных проблем, связанных с изучением поэзии, как словесного искусства, независимо от принципов и методов их разработки. Именно это открытие новой области исследования и было, с моей точки зрения, наиболее значительным фактом в развитии нашей науки за последнее десятилетие, а не установление той или иной методологической системы. Напомним, что самый термин „формальный метод“ (в смысле совокупности формальных проблем) был уже в употреблении среди молодых филологов (по крайней мере—в Ленинграде) в 1916 г., когда о доктрине „Опояза“ ничего не было известно. Таким образом, для представителей моего поколе-

---

[1]) Напр., Б. М. Эйхенбаум в статье „Теория формального метода“ („Литература“, 116—148) исходит из такого отождествления, совершенно умалчивая о тех импульсах в общей работе, которые исходили от лиц, не разделявших „доктрины“ кружка.

ния история изучения этих вопросов отнюдь не начинается с „Общества поэтического языка". В. Б. Шкловский не был для нас „учителем" и „основоположником" формального метода, как для своих ближайших последователей: если кому нибудь принадлежит эта честь, то скорее всего— Андрею Белому, как автору работ о четырехстопном ямбе и, в особенности, методологического предисловия к ним, поставившего вопрос о специфических приемах исследования поэзии, как искусства. Конечно, идеи „Опояза" и работы его сочленов оказали живое и глубокое воздействие на изучение теории и истории литературы, и каждый из нас почерпнул из этих работ существенные и новые импульсы. Но мы многим обязаны также и другим исследователям вопросов поэтики, не разделявшим „доктрины" Опояза, как напр. В. В. Виноградов, Б. М. Энгельгардт, С. И. Бернштейн, или московский кружок теоретиков художественной формы, объединившийся в настоящее время вокруг Академии Художественных Наук. Во всяком случае, для меня лично по прежнему остаются неприемлемыми формалистическая доктрина „Опояза" и дух „системы" и „школы", который связывает научную работу заранее заданными догматическими решениями. В вопросах теории литературы я, как и прежде, оставляю за собой право итти своими путями.

Из статей, собранных в этой книге, первая группа ставит вопросы теоретические, отчасти— в программной и систематической форме, отчасти— с полемическим заострением, вызванным методологическими спорами последних лет. Вторая группа заключает статьи, посвященные отдельным представителям новейшей поэзии: но и здесь, на кон-

кретных примерах поэтического искусства А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, ставится общий теоретический вопрос—о типологии литературных стилей (поэтика классицизма и романтизма). Несмотря на то, что статьи написаны в разное время, я хотел бы рассматривать их, как главы одной книги, объединенной одинаковой темой и раскрывающей постепенное развитие определенного метода, обусловленного общим художественным мировоззрением автора.

1927

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ[1])

I.

Поэтика есть наука, изучающая поэзию, как искусство. Если принять это словоупотребление, освященное давностью, можно смело утверждать, что за последние годы наука о литературе развивается под знаком поэтики. Не эволюция философского мировоззрения или „чувства жизни“ по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая. Тем самым история поэзии становится в один ряд с другими науками об искусстве совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала. Рядом с историей изобразительных искусств, историей музыки и театра она занимает место, как наука о поэтическом искусстве.

Вопросы „исторической поэтики“ были выдвинуты в России трудами акад. А. Н. Веселовского

---

[1]) Напечатано первоначально в журнале „Начала“, № 1 (1921); в переработанном и дополненном виде — в сборнике „Задачи и методы изучения искусств“ (изд. „Academia“, 1923).

(см. Собрание сочинений, т. I, 1913 г.), который оставил незаконченным грандиозный замысел истории литературы, построенной по поэтическим жанрам. Хотя по общему содержанию первых глав своей исторической поэтики он должен был особенно выдвигать вопросы исторического бытования первобытной поэзии, нам ясно из его специальных статей („Из истории эпитета", „Психологический параллелизм", незаконченный набросок по „Поэтике сюжета"), что вопросы теоретические должны были занимать и в его построении существенное место. Проблему поэтики теоретической выдвинули работы А. А. Потебни (в особенности книга: „Из записок по теории словесности", 1905 г.), и если система Потебни, взятая как целое, возбуждает существенные возражения, то самый метод, указанный в его трудах,—сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание. Наконец, существенную помощь изучению этих проблем оказали современные поэты, нередко более сведующие в вопросах поэтического искусства, чем ученые филологи. Валерий Брюсов, в течение многих лет защищавший самоценность искусства от врагов и друзей, посвятил несколько работ стихотворной технике Пушкина, Тютчева и др. Вячеслав Иванов в своем „Обществе ревнителей художественного слова" (так называемой „Поэтической Академии") объединил поэтов и филологов, заинтересованных изучением поэтической формы и общими проблемами поэзии, как искусства (1910—1912 гг.). Андрей Белый в книге „Символизм" (1910 г.) сдвинул изучение русской метрики с мертвой точки и настойчиво указал на необходимость изучения поэтического искусства. Под этими разно-

образными влияниями в годы войны (1915—1917 гг. вопросы методологии истории литературы сделались предметом общего интереса в университетских кружках Ленинграда и Москвы (например, в собраниях Пушкинского кружка при Ленинградском университете); вопрос о пересмотре методов изучения литературы чаще всего приводил к решению, что поэзия должна изучаться, как искусство, и что обычные построения проблем истории культуры „на материале“ художественной словесности должны уступить место поэтике исторической и теоретической. В этом отношении существенные вехи были поставлены уже в 1914 г. акад. В. Н. Перетцом в его „Лекциях по методологии истории русской литературы“[1]). В декабре 1916 г. эти новые темы впервые сделались предметом публичного обсуждения на съезде преподавателей русского языка и словесности в Москве. К концу 1916 и началу 1917 г. относится также первое печатное выступление группы молодых лингвистов и теоретиков литературы („Сборники по теории поэтического языка“, I—II), впоследствии объединившихся в „Обществе поэтического языка“ („Опояз“); работе этого кружка, обостривщего методологическую проблему и сделавшего ее предметом широкого публичного обсуждения, принадлежит в течение последних лет особенно заметная роль в разработке новых подходов к явлениям литературы [2]). В частности су-

---

[1]) Ср. В. Н. Перетц, Краткий очерк методологии (Петербург, 1922, изд. „Academia“).

[2]) В Германии вопросы поэзии, как искусства, выдвигает Оскар Вальцель. Ср. его брошюру „Проблема формы в поэзии“, перевод в изд. „Academia“, с библиографическими указаниями (Петербург, 1923). См. также Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Leipzig, 1917).

щественной заслугой кружка является критика того традиционного дуализма „формы“ и „содержания“ в искусстве, который и в настоящее время является важнейшим препятствием для построения науки о поэзии (ср. в особенности сборник „Поэтика“, 1919 г.).

Если отказаться от поверхностного взгляда на „содержание“ литературного произведения, как на сюжет (содержание Отелло: „муж из ревности убивает свою жену“...), то наиболее распространенным пониманием этого противопоставления является следующее: различие формы и содержания сводится к различным способам рассмотрения по существу единого эстетического объекта. С одной стороны, ставится вопрос: что выражено в данном произведении? (= содержание); с другой стороны: как выражено это нечто, каким способом оно воздействует на нас, становится ощутимым? (= форма).

На самом деле такое разделение что и как в искусстве представляет лишь условное отвлечение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии не сами по себе, но в той конкретной форме, как они выражены в данном произведении. Поэтому, с одной стороны, условное противопоставление формы и содержания („как“ и „что“) в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует. Точно также всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания, ибо пустой формы не может быть там, где

форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию. Итак, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента в художественной структуре произведения искусства.

С другой стороны, такое деление заключает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт — любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства. В сознании исследователя всплывает привычная метафора до-научного мышления: форма—это сосуд, в который вливается жидкость — содержание, с уже готовыми неизменными свойствами, или форма—одежда, в которую облекается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию „формы", как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем—к изучению содержания, как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира: к сравнению характера Татьяны с психологией русской девушки и к изучению типа Гамлета по методам психопатологии, к спорам о психологической вероятности какого-нибудь условного сценического положения и т. д. Между тем, в пределах искусства такие факты так называемого „содержания" не имеют уже самостоятельного существования, независимого от общих законов художественного построения; они являются поэтической „темой", ху-

дожественным „мотивом“ (или „образом“), они так же участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (напр., композиция, или метрика, или стилистика данного произведения). нороче говоря, если под „формальным“ разуметь Кэстетическое“, в искусстве все факты „содержания“ становятся тоже *явлением формы*.

Рассматривая памятник литературы, как произведение художественное, мы будем каждый элемент художественного целого расценивать с точки зрения его поэтической действенности: в пределах поэтики, как науки о поэтическом искусстве, не может быть двойственности между „выражаемым“ и „выражением“, между фактами эстетическими и внеэстетическими. Это не значит, конечно, что к литературному памятнику нельзя подойти с другой точки зрения, кроме эстетической: вопрос об искусстве, как о социальном факте, или как о продукте душевной деятельности художника, изучение произведения искусства, как явления религиозного, морального, познавательного, остаются, как возможности; задача методологии—указать пути осуществления и необходимые пределы применения подобных приемов изучения. Но бессознательное смешение „переживаний поэта“ и „идей“ его современников, как „содержания“ литературного произведения, с приемами искусства, как „формой“, не должно иметь места в научной работе по вопросам поэтики.

Традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве моменты эстетические и внеэстетические, было противопоставлено другое деление, основаннне на существенных особенностях произведения искусства, как объекта эстетического рассмотрения: деление на *мате-*

риал и прием (см. сборник „Поэтика“, статью В. Б. Шкловского „Искусство как прием“). Это противопоставление указывает путь к теоретическому изучению и систематическому описанию „формальных“ элементов поэзии. Однако, как будет показано дальше, оно нуждается в развитии и углублении в связи с телеологическим понятием стиля, как единства приемов.

Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится „художественным произведением“. Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном и систематическом. Так, материалом музыки являются звуки, которые в музыкальном произведении имеют определенную высоту, относительную и абсолютную, известную длительность и силу, и расположены в той или иной одновременности и последовательности, слагаясь в художественные формы ритма, мелодии и гармонии. Материалом живописи являются зрительные формы, располагаемые на плоскости, как сочетание линий и красочных пятен, построенных в живописные формы. Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно поколебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются „образы". Немецкая идеалистическая эстетика рассматривала художественное произведение, как воплощение идеи в чувственном образе. Если материалом живописи являются зрительные образы по преимуществу, материалом музыки — образы звуковые и т. п., то поэзия, как, высший вид искусства, владея красками, звуками, запахами и т. д., знает также и образы внутренних переживаний. Ценность искусства определяется конкретностью изображения, наглядностью (Anschaulichkeit) в широком смысле слова: термин этот применяется к образности вообще, а не только к зрительной образности. Чем полнее осуществляется воплощение идеи в образе, тем совершеннее произведение искусства. Эта теория „наглядности" или „образности", вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время свое существование в учении Потебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятия художественности и образности. Оно было подвергнуто критике уже в „Лаокооне" Лессинга на специальной проблеме зрительного образа в поэзии. Но наиболее последовательную критику таких учений мы находим в книге Теодора Мейера „Законы поэтического стиля" [1]). Поясним доводы Мейера на общеизвестном русском примере:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам...

При чтении этого стихотворения в нашем воображении возникает ряд образов, более или менее

---

[1]) Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poësie (Leipzig, 1901).

конкретных, законченных и детальных: шумная улица — храм и молящиеся — пирующие юноши — одинокий задумчивый поэт. В зависимости от характера нашего воображения эти образы — более ясные или более смутные; в них преобладают зрительные элементы, у некоторых читателей, может быть, — слуховые („шумные улицы“ — грохот экипажей, крики разносчиков и т. д.), у других — отвлеченные словесные представления. Разумеется, эти образы, сопровождающие течение слов, в достаточной мере субъективны и неопределенны и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и пр. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью или музыкой образы поэзии в этом отношении соперничать в наглядности не могут: в музыке и живописи чувственный образ закреплен эстетически, в поэзии он является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов.

Остановимся подробнее на поэтической образности пушкинского стихотворения. „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ — мы видим одинокого поэта на улице в толпе прохожих. Однако, в каком городе происходит действие — в русском или иностранном? Какие в нем улицы — узкие или широкие? В какое время дня — утром или вечером? В дождь или в хорошую погоду? „Улицы шумные“ — общее представление; словесное представление — всегда общее. В нашем воображении может возникнуть конкретное представление, индивидуальный случай,

пример, образ, но опять—в зависимости от субъективных особенностей воспринимающего. Поэт выделяет только один признак—„улицы шумные". Большая конкретность или „наглядность" ему не нужна, даже противоречила бы существу его мысли: он хочет сказать—„в каких бы улицах я ни бродил", т. е. вечером и утром, в дождь и в хорошую погоду. Те же замечания относятся и к образам последующих стихов: „многолюдному храму" (какой храм?), „безумным юношам" (кто эти юноши?). Бывают случаи, когда образное, конкретное мышление могло бы даже легко вступить в противоречие с намерениями поэта. Так, метафорические выражения: „промчатся годы", „сойдем под вечны своды", „близок час",—в которых обычно видят повышение „образности" языка (Потебня и его школа),—только потому и оказывают на нас художественное воздействие, что в процессе развития языка они потеряли конкретный образный смысл, уже не вызывая в нас отчетливых образных представлений. „Мы все сойдем под вечны своды" означает—„мы все умрем", и было бы неправильно при этом представлять себе „образ": длинное шествие, спускающееся под „вечные" каменные своды.

Итак, поэзия, в смысле наглядности и образности, не может соперничать с живописью или музыкой. Поэтические образы являются субъективным и изменчивым дополнением словесных представлений. Но, будучи беднее, чем образные искусства в отношении наглядности представлений, слово и поэзия, с другой стороны, имеют свою область, в которой они богаче других искусств.

Сюда относится, прежде всего, обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны

для других искусств. „Всякий раз, когда я брожу вдоль улиц...“, „одинаково на улице, в храме и среди пирующих друзей“,—эта мысль может быть существенным элементом поэтического произведения, но передать ее в образе невозможно. Поэт спрашивает: „Бродил ли ты на улицах?“ Он отрицает: „Я не бродил на улицах“. Он обозначает длительность действия, его повторность и т. п.: „разговаривал“, „кланялся“, „сказал“, „приступил к чтению“. Все это—область слова, но лежит за пределами наглядного представления — „образа“. С другой стороны, сюда относятся различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки и т. д. Выражение: „юноши безумные“ (ср. „безумных лет угасшее веселье“) — заключает оценку, высказанную поэтом по поводу данного образа. Выражения: „промчатся годы“, „вечны своды“, „близок час“, означающие неизбежное и близкое наступление смерти, привычно связаны для нас с определенной эмоциональной окраской.

Итак, область поэзии и шире и уже области наглядных представлений и образов. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы—представления, и чувства—эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (т. н. „тенденция“). Потебня, следуя за старой теорией наглядности (Anschaulichkeit), выделил в поэтическом слове „образность“, отожествив ее с „поэтичностью“ и даже „художественностью“ вообще. Овсянико-Куликовский, занимаясь лирикой и музыкой, вынужден был признать существование в искусстве другого элемента — эмоционального (ср. „Лирика—как особый вид творчества“, в сборнике „Вопросы теории и психологии твор-

чества", т. II, вып. 2). Мы видели выше, что мотивы чистой мысли и даже волевые оценки и стремления также сопровождают собой поэтическое восприятие. Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией [1]). Но не в этом, конечно, ее специфическая особенность.

Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность" в этом смысле вполне выражает нашу мысль.

Потебня, учивший о поэзии, как об искусстве „образов", является вместе с тем у нас в России родоначальником т. н. „лингвистической теории" поэзии, которая на Западе была впервые отчетливо формулирована Гердером (особенно „Fragmente zur deutschen Literatur", I и II), В. Гумбольтом и немецкими романтиками (A. W. Schlegel, „Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur", 1801 — 1804. A. F. Bernhardi, „Sprachlehre", 1801—1803). В настоящее время это учение находит неожиданное подтверждение в новых лингвистических теориях, представляющих интерес и для поэтики [1]).

Господствовавшее до последнего времени в лингвистике учение „неограмматиков" стремилось истолковать различные явления истории языка с помощью

---

[1]) Критика теории „наглядности" или „образности", предложенная Т. Мейером, не затрагивает, конечно, учения об „образе", как „внутренней форме". В этом значении, однако, слово „образ" не лишено некоторой двусмысленности, от которой страдает, напр., учение Потебни. Иначе—проф. П. Н. Сакулин („Еще о образех"—„Атеней", 1924, кн. I—II) [1927].

[1]) По этому вопросу ср. в особенности: „Русская Речь, сборник статей под редакцией проф. Л. В. Щербы, вып. I (Петербург, 1923), предисловие.

механически действующих „звуковых законов“ и столь же механически понимаемого принципа „аналогии“, создавая тем самым как бы подобие естественно-исторического построения. Если уже в области исторической фонетики такое механическое объяснение наталкивается на существенные затруднения, то в более сложных вопросах словообразования, семантики и синтаксиса механизация языковых явлений оказывается совершенно невозможной. И, действительно, современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию. Поскольку лингвистика при этом от более внешнего и обобщенного изучения далекого прошлого языка (т. н. „историческая грамматика“) переходит к наблюдению над живыми и текучими явлениями современного языкового сознания, она с неизбежностью выдвигает понятие многообразия речевых деятельностей. „Каждый индивид“, пишет проф. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ (в статье „Les lois phonètiques“, „Revue Slavistique“, III, 1910 г., стр. 70), „может иметь несколько индивидуальных „языков“, различающихся между прочим и с произносительно-акустической точки зрения: язык каждого дня, язык торжественный, язык церковной проповеди или университетской кафедры и т. п. (в соответствии с социальным положением данного индивида). В разные минуты жизни мы пользуемся различным языком, в зависимости от различных душевных состояний, от времени дня и года, от возраста, от прежних навыков речи и от новых приобретений...“. Рассматривая структуру языковой формы, как „деятельности“ (по старинному выражению В. Гумбольта и Потебни), мы находим в языке различные телеологические устремления, которыми определяется самый выбор слов

и основные принципы словосочетания. Различие задания может быть использовано для установления особенностей поэтического языка. Еще Потебня (следуя в этом отношении за Гердером и его немецкими последователями) различал два типа речевой деятельности — язык поэтический и прозаический (научный); основную особенность первого он видел в образности, понятие, которое, в новейшее время, как мы видели, было подвергнуто справедливой критике. По новому подходит к этому вопросу Л. П. Якубинский (в сборнике „Поэтика"). Предлагая „классифицировать явления языка с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом", он различает „систему практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и проч.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения", и систему языка поэтического, в которой „практическая цель отступает на задний план, и языковые сочетания приобретают самоценность" (стр. 37). Хотя понятие самоценной речевой деятельности („высказывания с установкой на выражение", по определению Р. О. Якобсона [1]), несомненно, слишком широко для определения поэтической речи, и многие примеры такой деятельности, приводимые самим Якубинским, не имеют специально эстетического характера (напр., когда герой романа „грассирует и с видимым удовольствием слушает себя", или солдаты передразнивают французов, лопоча непонятные слова и стараясь „придавать выразительную интонацию своему голосу"), тем не менее Якубинским подмечен один

[1]) Р. О. Якобсон, Новейшая русская поэзия (Прага, 1920), 10.

из существенных сопутствующих признаков поэтического, как и всякого другого эстетического высказывания, который Кант обозначил в своей эстетической системе, как „целесообразность без цели". Незаконное обособление этого признака, как единственного, характерно, впрочем, для эстетики и поэтики футуризма [2]). Следует, однако, помнить, что исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса, лежит за пределами поэтики; как частной науки, и является задачей философской эстетики. Независимо от такого определения, специфические признаки эстетического объекта всегда даны нам в интуитивном художественном опыте, который относит одинаково и Пушкина, и Маяковского, и Надсона к общей категории поэтических (художественных) ценностей, и лишь в пограничных случаях эта оценка колеблется. Наша задача, при построении поэтики, — исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае—произведения художественного слова.

Обособление различных телеологических устремлений, сосуществующих и вступающих во взаимодействие в так называемом „разговорном языке", возможно только в условии отвлечения от конкретной реальности исторической жизни языка. Язык практической речи, в таком обособлении, подчинен заданию как можно более прямого и точного сообщения мысли: экономия средств для намеченной

---

[2]) Ср. мою рецензию на книгу Р. О. Якобсона, в журале „Начала" № 1 (1921).

цели—вот основной принцип такого языка. Практический язык имеет свои „приемы“: стиль деловых телеграмм, современные советские сокращения могут быть названы, как особенно показательные примеры. Родственный практическому языку—язык научный—подчиняется более специальной функции—краткого и точного выражения логической мысли. Иные законы управляют эмоциональной речью, или речью оратора, направленной на эмоциональное и волевое воздействие на слушателя, подчиненной задаче эмоционально-волевой убедительности. К этим последним группам во многих отношениях приближается речь поэтическая, подчиненная функции художественной: недаром риторика и поэтика издавна отмечали те же категории приемов словесного построения. В обычной разговорной речи все эти тенденции сосуществуют одновременно; в истории языка они борются между собой, и их сочетаниями объясняются различные факты в семантической жизни слова, в изменении синтаксических построений и т. д. Мы условно выделим научную речь и речь поэтическую, в предельном и последовательном осуществлении, чтобы на показательном примере отметить различие приемов словоупотребления и соединения слов в той и другой.

Возьмем научное суждение: „Все тела падают“. Логическое содержание этого суждения, единственно существенное для науки, не зависит от его словесного выражения. Мы можем переставить эти слова, сказать: „всякое тело падает“, „падение — общее свойство всех тел“. При этом логическое содержание остается неизменным, хотя психологическое течение мысли меняется с иной расстановкой и иным выбором слов. Мы можем перевести это суждение на любой другой язык без изменения его

значения. Научная речь стремится в пределе заменить слова абстрактными математическими значками понятий; в этом смысле идея условного, алгебраического языка, как она предносилась Лейбницу, есть истинно научная идея. За отсутствием такого языка, наука охотно пользуется иностранными терминами, дающими возможность создать условную систему слов-понятий, не имеющих в языке уже готовых конкретных значений и привычных, точнее не формулированных ассоциаций. Она строет понятия путем условных определений, приписывая словам то или иное, нужное ей, отвлеченное значение. В сущности научное суждение: „Все тела падают" может быть заменено формулой: „Все S суть P", где понятию S приданы признаки „телесности", а P обозначает совокупность признаков, заключающихся в понятии „падения". При этом слово играет роль безразличного средства для выражения мысли. В этом отношении научный язык аморфен: в нем нет самостоятельных законов построения речевого материала; своеобразие каждого отдельного слова и сочетания слов не ощущается в нем.

В противоположность этому язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию. Вернемся к примеру уже цитированного стихотворения Пушкина. Оно прежде всего „построено" в фонетическом отношении: звуковой материал образует чередующиеся ряды в 9 и 8 слогов с ударениями, расположенными на четных слогах—стихи четырех-стопного ямба; два стиха (9 + 8 = 17 слогов) составляют метрический период; два периода—строфу, объединенную одинаковыми концовками — рифмами. Строфа служит

одновременно единицей смыслового и синтаксического членения: каждое четверостишие относительно самостоятельно по теме и заканчивается более или менее значительной синтаксической паузой (точкой). Вместе с расположением ударений мы замечаем некоторое единообразие ударных гласных („гармония гласных“) не только в концовке — рифме, но также в середине стиха: преобладает ударное „у“ („Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам“). Таким образом, звуки поэтического языка не безразличны для художника: в сочетании со смыслом строфы специфический тембр гласного „у“ придает стихотворению унылость и заунывность [1]).

Художественное упорядочение синтаксиса точно также не ограничивается самыми общими границами строфы. Отдельные строфы синтаксически связаны между собой параллелизмом начальных придаточных предложений (Брожу ли я... Гляжу ль на дуб... Ребенка ль милого ласкаю...), который в первой строфе захватывает также последующие стихи (Брожу ли я... Вхожу ль... Сижу ль...); ему соответствует такой же параллелизм главных предложений (Я предаюсь моим мечтам... Я говорю... Я мыслю... Уже я думаю...). Этим ритмико-синтаксиче-

[1]) Эмоциональная выразительность звуков поэтической речи всегда связана со смыслом стихов (ср. M. Grammont, „Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie“ P. 1913 [2]). Этого обстоятельства не учел П. С. Коган в своей критике моей статьи („Литература этих лет“, 1924, стр. 135). Прибавлю для устранения других аналогичных недоразумений, что я не предлагаю здесь исчерпывающего анализа стих. „Брожу ли я вдоль улиц шумных...“, а только пользуюсь им, как примером, иллюстрирующим некоторые особенности поэтического языка [1927].

ским параллелизмом определяется гармоническое распределение композиционных масс в стихотворении. Внутри каждого стиха единообразие синтаксического построения усиливается присутствием почти во всех стихах обязательного эпитета-прилагательного при существительных (так назыв. „укращающий эпитет" классической поэтики); течение стихов приобретает в связи с этим более плавный и медлительный характер. И здесь наблюдается некоторый параллелизм в самом расположении слов: характерная для поэзии XVIII в. и пушкинской поры постановка прилагательного после существительного в рифме (улиц шумных, юношей безумных, дуб уединенный, младенца ль милого; ср. дар напрасный, дар случайный, судьбою тайной, Грузии печальной, берег дальний и т. д.), которая исчезла в синтаксически более свободной поэзии середины XIX в. (с точки зрения прозаической расстановки слов — „инверсия"). Еще менее обычная в прозе инверсия—разделение прилагательного и определяемого им слова: „младая будет жизнь играть" (ср. „полупрозрачная наляжет ночи тень..."); в таких необычных для прозы инверсиях поэты XVIII в. идут гораздо дальше Пушкина (Ломоносов: „Песчинка как в морских волнах", Державин: „Скользим мы бездны на краю", „Где мерзлыми Борей крылами..."), а поэты XIX в. еще более приближаются к разговорной речи. Необычен для прозаического языка и самый выбор слов и их употребление: „младая", „вечны своды", „уединенный" (с церковно-славянской огласовкой, как рифма к „забвенный") представляют архаизмы условно-возвышенного поэтического языка (точнее „славянизмы"); „мой век забвенный" („короткая жизнь"), „ближе к милому пределу" („родной

земле")—представляют условно-поэтические, традиционные перифразы. Сложнее прием метонимической перифразы вместо прямого называния предмета в таких выражениях: „мы все сойдем под вечны своды" вместо: „мы все умрем", „мне время тлеть, тебе цвести" вместо: „я скоро умру, ты же должен жить", или: „и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть", там, где в прозе мы сказали бы: „пусть дети играют над моей могилой". Метонимический характер имеет также употребление эпитетов: они не ограничивают понятие соответствующего существительного, не сужают его, а выделяют типический видовой признак данного комплекса представлений, характеризующий более общее родовое понятие. Так: „брожу ли я вдоль улиц шумных", „вхожу ль во многолюдный храм...", „младенца ль милого ласкаю" — не означает того, что печальные мысли приходят поэту „только на шумных улицах", „только во многолюдном храме..." Напротив, в языке практическом, где каждое слово имеет точный логический смысл, такое понимание было бы обязательным; например: „когда я вхожу во многолюдный храм, мне становится грустно"—не означает в практической прозе, что то же самое случается в „храме пустынном". Выбор типического видового признака для эпитета („шумные улицы", „дуб уединенный" и т. д.), обобщенного и вместе с тем типичного для данного предмета, играет в поэтическом искусстве Пушкина особенно важную роль. Здесь он в значительной мере предопределяется принципом контраста: на „шумных улицах", во „многолюдном храме", среди „безумных юношей", поэт думает о смерти (ср. в дальнейших строфах контраст

между „уединенным дубом, патриархом лесов“ и быстротечностью жизни человека, между „милым младенцем“ и поэтом, осужденным на смерть: „мне время тлеть, тебе цвести“). Такой же метонимический характер имеет выбор глаголов: „брожу ли я вдоль улиц...“, „вхожу ль во... храм“, „сижу ль меж юношей...“ И здесь глагол обозначает типическое действие, а не ограничение понятия (т. е. те же мысли преследуют поэта и при входе в храм и при выходе и т. д.).

Быть может, при обычном невнимании к особенностям поэтической речи, нам покажется, что эти приемы пушкинского стиля не имеют ничего специфического, что мы подчеркиваем здесь какое-то общее свойство человеческой речи, привычное и трудно ощутимое. Мы могли бы предложить в таком случае для сравнения какое-нибудь стихотворение Фета, например, „Мелодию“, где уже первый стих („Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“) организован по совершенно иному художественному принципу: каждое последующее слово примыкает к предшествующему, как „метафора“. Объяснить художественное значение этих поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет задачу теоретической поэтики. В свою очередь поэтика историческая должна установить их происхождение в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии.

То, что было только-что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его „содержанию“, т. е. к его поэтической тематике. Точнее—в поэтическом произведении его „тема“ не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и

подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово. На языке отвлеченных понятий мы определили бы тему первой части стихотворения Пушкина в логической формуле: „во всякой обстановке поэта неотступно преследует мысль о смерти". Именно так или сходным образом (выбор слов здесь не имеет значения) должен был бы выразиться тот, кто говорил бы с практическою целью—как можно скорее и яснее передать другому свою мысль. К этой же обедненной общей формуле по необходимости сведется все, что мы могли бы сказать об „идейном содержании" стихотворения. Однако, на самом деле, поэт развертывает перед нами ряд конкретных примеров, типичных случаев, которые только с логической точки зрения сводятся к этой общей мысли: 1. „Брожу ли я вдоль улиц... 2. Вхожу ль во многолюдный храм... 3. Сижу ль меж юношей... 4. Гляжу ль на дуб... 5. Ребенка ль милого ласкаю..." Это художественное развертывание темы происходит также по принципу метонимии (или „синекдохи") — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое развертывание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы „холодком абстракции". Мы видели уже выше, что такой же расширенный метонимический смысл „типического признака" имеют в этих отдельных предложениях глаголы и эпитеты.

Соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц особенно характерно, как признак художественного развертывания темы: отдельные частные темы связаны между собой смысловым параллелизмом, кото-

рому, как было сказано в начале, соответствует параллелизм языковых форм в области ритма и синтаксиса.

Этих разрозненных замечаний достаточно, чтобы показать особенности поэтического языка по сравнению с практическим, его особенную художественную телеологию. В дальнейшем, воспользовавшись этим материалом, мы попробуем на примере другого стихотворения Пушкина наметить пути к разрешению более конкретных задач исторической и теоретической поэтики.

II.

Задачей общей или теоретической поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В дальнейшем мы не предлагаем, однако, исчерпывающей научной классификации, поскольку в самой лингвистике до сих пор продолжаются споры о возможных группировках лингвистических дисциплин: при настоящем состоянии науки достаточно перечислить важнейшие

проблемы, сюда относящиеся, примыкающие к привычным категориям проблем языковых.

1. Прежде всего, как мы уже видели, звуки языка не безразличны для поэта. Это—не пустые места в художественном произведении, не беспорядочные шумы, сопровождающие течение поэтических „образов", а существенные средства художественной выразительности. Звуки поэтического языка упорядочены и организованы; особый выбор звуков и особое их расположение отличают поэтическую речь от прозаической. Фонетике, как отделу лингвистики, соответствует поэтическая фонетика или эвфония, как отдел поэтики. В области поэтической фонетики мы различаем, как и в соответствующем отделе лингвистики, три группы явлений.

a. С одной стороны упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей силе: в стихах мы замечаем закономерное чередование сильных и слабых слогов, т. е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область метрики. В виду особой важности вопросов метрики для поэзии, эта глава поэтической фонетики выделяется иногда в самостоятельный отдел, соподчиненный другим основным отделам поэтики—стилистике, композиции и тематике; при чем нередко термин „метрика" употребляется в более широком значении поэтической фонетики вообще[1].

b. С другой стороны источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных и согласных—вопросы словесной инструментовки.

---

[1] Например, в трудах Сиверса и его школы. Ср. Ed. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien (Heidelberg, 1912).

c. Наконец, интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется художественному упорядочению; мы говорим тогда о мелодике поэтического языка.

2. Вопрос о формальном (грамматическом) строении слова, о словообразовании и словоизменении, не может иметь в поэтике того значения, которое он имеет в общей лингвистике: каждая форма слова обычно дана поэту в готовом и законченном виде, и лишь в исключительных случаях дается поэтом „установка" на факты грамматического строения. К числу таких явлений относится употребление особых морфологических категорий, необычных в практической речи; напр., широкое применение составных слов—Гомеровские „составные эпитеты", англосаксонское: „flot famiheals"—„корабль пенистошейный" или употребление отвлеченных существительных вместо соответствующего прилагательного - этитета („отвлечение эпитета"), в своей повторности характерное для поэтов французского классицизма и для современных „модернистов" („белость плеч" у Валерия Брюсова вм. „белые плечи"). Впрочем, более специальный вопрос о поэтических неологизмах в области словообразования удобнее рассматривать в связи с другими вопросами „исторической лексикологии".

3. Слова соединяются в предложения; синтаксис изучает предложение и его части, расстановку слов в предложении, соединение предложений между собой и т. д. Значение синтаксиса для поэтики (синтаксический параллелизм, инверсия и др.) было отмечено выше на примере пушкинского стихотворения. Укажем еще такие вопросы, как напр., употре-

бление безглагольных предложений (в импрессионистической лирике Фета или Бальмонта), значение восклицательных и вопросительных предложений в эмоциональном стиле (хотя бы в эмоционально-окрашенном повествовании лирической поэмы), различные приемы сочинения и подчинения предложений (напр., употребление противительных союзов „а“, „но“ и логических форм подчинения у Ахматовой, в противоположность Блоку, [1]) и мн. др. Итак, поэтический синтаксис рассматривает приемы художественного использования синтаксических форм.

4. Отдел лингвистики, изучающий значения слов, получил название семантики (или семасиологии). Как особый отдел поэтики, семантика рассматривает проблему значения слова в поэтической речи.

а. К семантике относится прежде всего изучение слова, как поэтической темы. Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия, в то время, как в языке науки оно—лишь отвлеченное обозначение общего понятия. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; напр., для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как— „грустный“, „томный“, „сумерки“, „слезы“, „печаль“, „гробовая урна“ и т. п. В недавнее время для этого отдела поэтики было предложено название „символики“ [2]); однако, называя „словес-

---

[1] Ср. В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина (Петербург, 1922), 100.

[2] В. Виноградов, О символике Анны Ахматовой („Литературная „Мысль“ 1923, n° 1 стр. 90), а также

ные темы" — символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом символ особый поэтический троп.

b. К семантике относятся вопросы, связанные с изменением значения слова, в частности—с теми новыми значениями, которые слово приобретает в поэтическом языке. Ср., напр., у Лермонтова — „облаков неуловимых волокнистые *стада*", у Блока: „снежных вихрей подъятый *молот*", „*кубок* снежного „*вина*", „и скрипки, тая и слабея, сдаются бешеным смычкам" и т. п. Учение о тропах (метафора, метонимия или гипербола, ирония и др.) представляет отдел поэтики, разработанный уже в античной риторике, но нуждающийся в пересмотре с точки зрения современного языкознания.

c. Рассматривая различные приемы группировки словесных тем (семантических групп), мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приемы развертывания метафоры и т. п.

5. Наконец, язык данной эпохи представляет для говорящего как бы ряд исторических напластований, имеющих для поэта разную ценность и обладающих разной художественной действенностью. Слова устарелые (архаизмы), новообразования (неологизмы), иностранные заимствования (варваризмы), влияние местных говоров (провинциализмы), различие между языком простонародным и литературным, разговорным и условно-возвышенным—существенны для поэта и могут быть использованы, как художе-

---

в статье „О задачах стилистики" („Русская, Речь", 1923, стр. 196). Термин введен в употребление женевскими лингвистами Bally и Sechehaye. Против него интересные возражения у Ferd. de Saussure „Cours de lingistique théorique" (Paris, 1922).

ственный прием. В большинстве случаев нам приходится при этом иметь дело с вопросами исторической лексикологии; разумеется, однако, в распоряжении поэта могут быть и фонетические дублеты, и различные конкурирующие формы словообразования и словоизменения, и синтаксические обороты, характерные для того или иного слоя языка.

Все перечисленные выше отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова. Традиционное словоупотребление обозначает это учение названием стилистики (I). Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении. Но содержание поэтики стилистикой не исчерпывается.

Всякая поэтическая речь о чем то рассказывает, и всякое высказывание расположено в известной последовательности, т. е. как то построено. В практической речи содержание высказывания заключает некоторое знание действительности, которое необходимо сообщить слушателю; построение практической речи, по возможности краткой и ясной, в художественном отношении аморфно, и определяется прежде всего принципом экономии средств для достижения указанной цели: в идеале это — прямая линия. В поэзии самый выбор темы служит художественной задаче, т. е. является поэтическим приемом: говорит ли автор о мечтательной Татьяне или выбирает своим героем Чичикова, изображает ли скучную картину провинциального быта или романические подвиги и приключения благородных разбойников, все это для поэтики — приемы художественного воздействия, которые

в каждой эпохе меняются и характерны для ее поэтического стиля. С другой стороны, построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип—кривая линия, строение которой ощущается [1]). Таким образом, намечаются тематика (II) и композиция (III), как два самостоятельных отдела поэтики.

В сущности, эта двойственность уже наблюдается в области стилистики, т. е. учения о поэтическом языке. Основа тематического элемента поэзии — в словесных темах, т. е. в поэтической семантике („символике"). Композиционное задание художника, звуковое и смысловое, находит выражение в метрическом и синтаксическом построении словесного материала. Но существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом. Так, принцип контраста, о котором мы упомянули по поводу приемов построения словесных тем („Как ангел небесный прекрасна, как демон коварна и зла"), может определить контрастирующие характеры героев (Медора и Гюльнара—у Байрона, Зарема и Мария—у Пушкина) или контрастную последовательность в развитии сюжета (свидание Лаврецкого и Лизы в саду и приезд жены Лаврецкого; первое и последнее объяснение Онегина и Татьяны). Или принцип параллелизма, осуществляющийся в ритмическом, синтаксическом и смысловом соотношении

---

[1]) Об этом неоднократно — В. Шкловский. См. „Поэтика" (1919), 113—115.

соседних стихов („Стелется и вьется по лугам трава шелковая. Целует, милует Михайло свою женушку“), может быть развернут в романе и повести, как параллелизм картины природы и душевного настроения героя (ср. описание грозы в „Фаусте“ Тургенева). Во всех таких случаях предметом рассмотрения в поэтике является более обширное художественное единство, тематическое или композиционное, обладающее, как целое, особыми свойствами, не сводимыми на свойства его элементов; напр., описание обстановки в романе, картины природы, изображение внешности героя, его характера („описательные темы“); или развитие действия, его отдельные элементы, их соединение между собой („мотивы“ и „сюжет“) и т. п. Для каждой группы вопросов намечается два разных подхода: с одной стороны—выбор определенных элементов (тематика), с другой стороны—их расположение в некоторой последовательности, развитие и сочетание между собой (композиция). Так, изучая приемы характеристики писателя или описания природы, мы неизбежно различаем тематическое содержание данного описания и его построение; так, в повествовательном произведении приходится говорить о его фабуле, как о совокупности отдельных тем (мотивов), и о сюжетной композиции, как о приеме построения (противопоставление, впервые отчетливо намеченное в работах В. Шкловского).

С вопросами композиции тесно связано учение о поэтических жанрах—область поэтики, особенно давно привлекавшая внимание исследователей. Каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, лирическая поэма и героическая эпопея, комедия и трагедия) представляет прежде всего

своеобразное композиционное задание, сходное с теми композиционными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония и т. п.). Существенное отличие заключается, однако, в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра всецело определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще—в искусствах тематических, в определение специфических особенностей жанра привходят также тематические моменты (ср., напр., с этой стороны отличие комедии и трагедии).

Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике, наряду со стилистикой (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция? Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако, в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией „вообще", а с особого рода тематическими и композиционными фактами—с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно также композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической. Мы видели уже, что тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: „содержание" речи, элементарные

„словесные темы“ и естественная последовательность слов, их „построение“ в более сложное целое, приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных. Мы видели также на примере пушкинского стихотворения, насколько тесно связаны в поэзии элементы стилистики („поэтического языка“) с тематикой и композицией. Так, композиция лирического стихотворения развивается из художественного упорядочения фонетического материала (метрическая композиция: стих, период, строфа) и соответствующего ему синтаксического членения (например, синтаксический параллелизм строф в стихотворении „Брожу ли я...“).

Конечно, поставив с одной стороны произведение чистой лирики, с другой стороны—современный роман, сюжетный или психологический, можно легко установить, в пределах самого словесного искусства, существенные оттенки в отношении художника к своему материалу—слову. Внешним критерием более или менее глубокой обработки художественного материала и, тем самым, сравнительной зависимости или свободы художественного замысла от его осуществления в словесной стихии, служит обычно присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочение словесного материала со стороны его звуковой формы: лирическое стихотворение, в своем словесном составе, в выборе и соединении слов—как со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчинено заданию эстетическому. Существует также чисто-эстетическая проза, в которой композиционно - стилистические арабески, приемы словесного „сказа“, иногда—эмбриональные формы ритмического членения, вытесняют элементы сюжета, от слова независимого

(в разной степени—у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого). Однако, именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово является в художественном отношении нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практической речи и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Впрочем, самая нейтрализация воздействий словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, расчитанных на художественное воздействие.

Но изучением отдельных поэтических „приемов" задачи поэтики еще не исчерпаны. В научной абстракции необходимо обособление отдельных приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художественного произведения они связаны между собою неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Для некоторых вопросов эти связи особенно существенны.

Так, рифма есть явление словесной инструментовки (как звуковой повтор); вместе с тем рифма служит приемом метрической композиции, определяя границы стиха и связывая стихи в метрические единицы высшего порядка—строфы; для рифмы существенно морфологическое строение слова (рифмы коренные и суффиксальные, грамматически однородные и разнородные); лексический состав рифмующих слов является характерным признаком словесного стиля. Точно также—повторение: мы определили его, как тематический факт (повторение тематических групп, смысловый повтор); но повторение слова связано с повторением соста-

вляющих его звуков (звуковой повтор, как фактор инструментировки); оно нередко осуществляется в повторении одинаково построенных ритмических и синтаксических групп (ритмико-синтаксический параллелизм)—„дар[1] напрасный[2]—дар[1] случайный[2]...“ „хочу[1] быть[2] дерзким[3], хочу[1] быть[2] смелым[3]...“; оно может служить композиционной цели (например, кольцовое обрамление повторяющимися строфами в таких стихотворениях, как у Пушкина „Черная шаль“, „Не пой красавица...“ или у Фета „Фантазия“, „Месяц зеркальный...“).

Мы привели только наиболее показательные случаи: на самом деле, в живом единстве художественного произведения все приемы находятся в взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином с т и л ь. При изучении стиля художественного произведения его живое, индивидуальное единство разлагается нами в замкнутую систему поэтических приемов.

В чем заключается понятие „единства“ или „системности“ по отношению к приемам данного поэта? Мы понимаем его, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое определение термина „поэтический стиль“ вполне соответствует обычной терминологии искусств

изобразительных. „Готический стиль“, „романский стиль“, „египетский стиль“ обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка *требует* соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог, по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля, по строению колонны или остаткам фронтона, может в общей форме реконструировать органическое целое здание, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно, в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адэкватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов. (Реконструкции потерянных поэтических произведений по немногим сохранившимся свидетельствам, например, попытки проф. Ф. Ф. Зелинского восстановить строение трагедий Софокла, могут служить подтверждением этой мысли).

Только с введением в поэтику понятия „стиля“ система основных понятий этой науки (м а т е р и а л, п р и е м, с т и л ь) может считаться законченной.

Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием, как таковой,—прием ради приема,—не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание.

Значение сталистического единства для определения художественного смысла тех или иных приемов подтверждается косвенным образом следующим фактом: тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей ф у н к ц и и, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов. Так, в повествовательной литературе всех народов, в Ветхом Завете, в Коране, в русской былине и сказке, в старинной хронике и т. д., встречается, как простейший прием синтаксической композиции, простое сочинение (как бы нанизывание) повествовательных единиц, предложений, с помощью союза „и"; ср. отрывок старинной провансальской биографии трубадура Жофруа Рюделя: „...И сказали о том графине, и она пришла к нему, к его ложу, и обняла его своими руками; и он узнал, что то была графиня, и вернулось к нему зрение, слух и обоняние, и мог он ее увидеть; и так он умер на руках у донны...".

Этот прием медленного, неторопливого повествования в другой стилистической среде, в лирическом стихотворении романтического песенного типа, становится выражением наростающего эмоционального волнения, как бы аккумуляции лирических

впечатлений, все усиливающихся и бьющих в одну точку; см. у Фета:

...Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.
И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира!
И неподвижно на огненных розах...
И все, что мчится по безднам эфира...

С другой стороны, в русской былине мы нередко встречаем прием повторения с наростанием, связанный с синонимической вариацией, и воспринимаем его, по обыкновению, как характерное свойство плавного, замедленного, эпического рассказа. „...Разгорелось сердце богатырское, богатырское сердце молодецкое...“ или „...Из-за гор было, гор высокиих, из-за лесов, лесов темныих...“ и т. д. Тот же прием — повторения с подхватываниями и синонимической вариацией, — в другой стилистической среде, в романтической лирике Брюсова, подчеркивает эмоциональное волнение, смутное музыкально-лирическое воздействие поэтических строк:

Набегает сумрак вновь, } подхв.
Сумрак с отсветом багряным. }
Это ль пламя? Это ль кровь, } подхв.
Кровь, текущая по ранам?.. }
Ночь, как тысяча веков, } синон. вар.
Ночь, как жизнь в полях за Летой. }
Гасну в запахе цветов, } синон. вар.
Сплю в воде, лучом согретой... }

Понятие „стиля“ дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения „поэтики“ и „лингвистики“.

Изучение языка данного памятника, как оно установилось в историческом языкознании (язык Летописи, или Ноткера, язык Слова о полку Игореве), по своим натуралистическим методам, имеет очень мало общего с поэтикой, как мы ее понимаем. Оно описывает эстетически безразличные стороны памятника (его „грамматику"), распределяет их по определенным формальным категориям и указывает их происхождение: таким образом мы знакомимся с общими свойствами языкового материала, но не приближаемся к пониманию художественных приемов его использования и обработки, в их специфической телеологической направленности, как фактов известного стилистического единства. Применение подобных методов к поэтическому памятнику (язык Пушкина, как его описал Будде, язык Блока или Ахматовой) нисколько не меняет существа вопроса. В этом смысле изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого „диалекта", по методам исторического языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками „лингвистической теории", грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно - историческим [1].

---

[1] Ср. Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия (Прага, 1920) и мою рецензию („Начала", 1921 г., 213). По тем же причинам я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с „языковым сознанием" поэта в работах В. Виноградова (ср. статью „О символике Анны Ахматовой", „Литер. Мысль" n⁰ 1). Термин „языковое сознание поэта", в достаточной степени неясный, означает во всяком случае природную данность, тогда как понятие „стиля" предполагает отбор каких то элементов этой данности по признаку телеологическому (художественной цели).

Правда, поскольку историческое языкознание старого типа утрачивает главенствующее положение в самой лингвистике, и среди новых течений науки о языке обнаруживается повышенный интерес к изучению современных живых языков, многообразия речевых деятельностей, различных типов языкового сознания и т. п. (например, среди современных французских лингвистов или в ленинградской школе проф. Бодуэн-де-Куртенэ), лингвистика расширяет круг своих интересов в сторону вопросов стилистики. Однако, такая лингвистика, объемлющая стилистику, есть наука будущего.

Таким образом, задача поэтики осложняется. Необходимо не только описать и систематизировать поэтические приемы („морфология"), но также указать их важнейшие стилевые функции в типологически наиболее существенных группах поэтических произведений.

Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения. Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. Историческая поэтика изучает по преимуществу эту смену стилей, индивидуальных или исторических; они составляют момент единства в разрозненных историко-литературных наблюдениях.

Вместе с тем существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам и в одинаковом направлении преодолевающих господствующую литературную традицию. Например, в эпоху романтизма (или у современных символистов) одновре-

менно возникают стихотворения, расчитанные, по преимуществу, на звуковое, песенное, эмоционально-лирическое воздействие, с характерными внутренними рифмами, песенными повторениями и т. п., причем появление аналогичных приемов наблюдается у поэтов, вовсе между собою не связанных, в разных национальных литературах. Здесь необходимо поставить вопрос об отношении эволюции художественных фактов к другим сторонам культурно-исторической жизни.

Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно. Между изменениями в области эстетики, морали, философии и религии историки культуры издавна почувствовали связь, которую часто истолковывают, как зависимость одного ряда от другого, например, изменения поэтической „формы"—от эволюции душевного „содержания" и т. п. Мы думаем, однако, что не односторонняя зависимость определяет связь этих отдельных, намеченных нами единств, а одинаковое жизненное устремление, которое обусловливает собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою, как различные проявления одной и той же формы культурного творчества. Это не исключает, конечно, в отдельных случаях возможности непосредственного влияния из одного ряда в другой.

Правда, в новейшее время неоднократно делались попытки обособить развитие эстетического

ряда и установить его внутреннюю закономерность, не зависящую от общих культурно-исторических условий. В частности, в сборнике „Поэтика“ и в дальнейших работах его участников (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.) была предложена схема литературного развития, в которой факты художественной эволюции объясняются процессом, происходящим в самом искусстве: старые приемы изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются, как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Однако, эта теория не предусматривает того обстоятельства, что принцип контраста сам по себе слишком широк, чтобы определить и объяснить направление конкретного исторического процесса: отталкивание от прошлого определяет новое явление только отрицательным образом, нисколько не устанавливая его положительного содержания; между тем, новые приемы в искусстве возникают не случайно и разрозненно, как различные „опыты“ отклонения от канона, а сразу объединяются в целую систему стиля, как замкнутого единства взаимно обусловленных приемов, и до некоторой степени предопределяются этим единством в самом своем возникновении. Эволюция стиля, как системы художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также—всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (например, Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм) захватывают одновременно все искусства и связаны с общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искус-

ствах, более обособленных в своих технических средствах, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда—например, эволюцию орнамента от Возрождения к Барокко,—мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда [1]. Впрочем, с чисто медологической точки зрения, условное и искусственное обособление вопросов поэтики может быть чрезвычайно плодотворно, и такие темы, как история классической комедии во Франции или лирическая поэма в эпоху Байрона или композиционная техника романа в письмах, выгодно отличаются внутренним единством и отчетливостью поставленной задачи от эклектических историко-литературных исследований старого типа.

III.

Попробуем иллюстрировать основные задачи поэтики на разборе стихотворения Пушкина. При этом мы будем исходить из сравнения приемов поэтической речи с построением языка практического и научного, и затем постараемся свести эти приемы к единству стилистического задания, воспользовавшись для сравнения разобранным выше стихотворением—„Брожу ли я...“

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной
Я долго плакал пред тобой. |||

[1] См. ниже—в статье: „К вопросу о формальном методе“.

Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. |||

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: в день свиданья,
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Но там, увы! где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой!..

Стихотворение распадается на три „больших“ строфы по восемь стихов. Каждая большая строфа состоит из двух малых по четыре стиха с обычным построением: два периода по два стиха (9 + 8 слогов) с метрическими ударениями на четных слогах связаны перекрестными рифмами. Эта основная „метрическая композиция“ стихотворения связана с необыкновенно гармоничным членением синтаксических масс: каждый стих заключает синтаксически самостоятельную группу слов (знак |); каждый период—законченное предложение (точка с запятой; знак ||); два периода синтаксически примыкают друг к другу, образуя малую строфу (более крупная синтаксическая пауза; знак ||| или точка); только две малых строфы, четвертая и пятая, заключают в себе по одному, более распространенному предложению, без синтаксического членения по перио-

дам. Каждая большая строфа объединена по теме и противопоставлена соседней строфе (внешним признаком служит противительный союз „но“ в начале второй и третьей строфы).

Гармоничное распределение синтаксического материала наблюдается и в пределах каждого предложения—периода. Обстоятельственные слова и дополнения вынесены в большинстве случаев в первый, нечетный стих соответствующего периода, подлежащее и сказуемое поставлены во втором, четном стихе; придаточные предложения обстоятельственные стоят впереди главного. Эта почти последовательно произведенная „инверсия“ создает своеобразный параллелизм в композиционном построении стихотворения: „Для берегов отчизны дальной ты покидала...“, „в час незабвенный, в час печальной я долго плакал...“, „томленья страшного разлуки мой стон молил...“ и т. д. В начало периода выносятся слова в художественном отношении наиболее важные: так словами „для берегов отчизны дальной...“ как будто намечается тема стихотворения: перед нами возникает образ далеких берегов той страны, в которую возвращается возлюбленная поэта. Другая постоянная инверсия—постановка прилагательного после существительного, при которой оно попадает в рифму („отчизны дальной“, „край чужой“, „час незабвенный“ и т. д.); в связи с этим проводится принцип обязательности эпитета при существительном (см. выше: „Брожу ли я...“).

Присмотримся внимательнее к деталям поэтического словоупотребления. „Для берегов отчизны дальной...“ Слово „берег“ употреблено здесь в ином смысле, чем в разговорной речи (ср. „Я стою на берегу реки“). Мы не сказали бы в практи-

ческом языке „покидала для берегов...“, „но для страны“, для самой „отчизны“. В метонимическом употреблении (как „синекдоха“) слово „берег“ заменяет „страну“ (часть вместо целого). Это—поэтическая конкретизация, замена более общего, отвлеченного комплекса его конкретным признаком. Этим приемом поэт вызывает перед нами видение далеких берегов, о котором мы уже говорили. С точки зрения чисто языковой происходит обратный процесс—расширение значения слова „берег“ и вместе с тем—употребление его в более абстрактном значении.

„Отчизны дальной“.—В соединении существительного и эпитета характерно контрастное противопоставление: „родная“, т. е. „близкая“ и вместе с тем „далекая“ страна (так наз. „оксиморон“). Такой же оксиморон представляет сочетание „горькое лобзанье“. Пушкин сознательно стремился к этому контрасту: в черновой редакции мы читаем „чужбины дальной“; это—тавтология, гораздо менее выразительная. Другой контраст образуют сочетания „отчизны дальной“ и „край чужой“, поставленные на самом заметном месте стиха, в рифме. Эти контрасты словесных построений связаны с основным тематическим контрастом всего стихотворения: разлуки и свидания, любви и смерти. Так, мы имеем ниже: „Из края мрачного изгнанья... в край иной“, „там, где неба своды сияют... заснула ты последним сном...“, „твоя краса, твои страданья исчезли в урне гробовой“.

Выражение „отчизны дальной“ представляет еще другой интерес, именно—в словарном отношении. Поэт пользуется здесь условно-поэтическим языком поэзии „высокого стиля“. Мы сказали бы в разговорной прозе: „далекой родины“. Вме-

сте с поэтическим облагорожением языка—характерное поэтическое обобщение, метонимическая „перифраза“ вместо прямого называния предмета. В практическом языке мы сказали бы более ясно и точно: „она уезжала в Италию и покидала Россию“. Поэт избегает такого прямого называния; он говорит: „для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой“. Такие перифразы повторяются и в дальнейшем течении стихотворения: „из края мрачного изгнанья ты в край иной меня звала“, „там, где неба своды... где под скалами дремлют воды“. Вместо слов: „ты умерла“ поэт употребляет перифразу: „уснула ты последним сном“, и дальше: „твоя краса, твои страданья исчезли в урне гробовой“; особенно интересно условное метонимическое обозначение смерти-могилы—„урной“, обычное в поэзии XVIII в. и как бы застывшее в ней в неподвижную традиционную эмблему (см. стилизованное стихотворение Ленского: „пролить слезу над ранней урной...“).

„В час незабвенный, в час печальный...“ В практическом языке, подчиненном принципу экономии средств, мы сказали бы „в час незабвенный и печальный“. Повторение как бы подчеркивает эмоциональное волнение, создает эмоциональное ударение на повторяющихся словах. Первое „в час“, поставленное на метрически неударном месте стиха (нечетный слог), эмфатически выделяется необходимым смысловым ударением. Ударение подчеркивается ритмико-синтаксическим параллелизмом (два полустишия, из которых каждое заключает предлог+существительное+прилагательное). Ср. в дальнейшем „твоя краса, твои страданья“. Другие примеры синтаксических повторений: „где неба своды... где дремлют воды“, в

данном случае, однако, без отчетливого ритмического параллелизма. Чисто словесные повторения: „из края мрачного изгнанья ты в край иной..." „исчезли в урне гробовой, исчез и поцелуй свиданья", „заснула ты последним сном". Лишенные опоры в ритмическом параллелизме, эти повторения служат, по преимуществу, смысловому усилению.

„Мои хладеющие руки..." В слове „хладеющий" мы имеем признак условно-поэтического возвышенного языка поэтов XVIII в.—„славянизм". Ср. в дальнейшем: „лобзанье" вм. „поцелуй", „уста" вм. „губы". Все выражение, взятое в целом, представляет опять пример метонимии. В практическом языке мы не сказали бы: „руки старались удержать", но „я старался удержать". Взамен более отвлеченного целого поэт пользуется одним конкретным признаком: словно руками цепляется он за платье уходящей возлюбленной, словно все дело только в том, чтобы не дать ей уйти, удержать ее здесь (особенно важно сочетание с конкретным словом „хладеющие": „мои хладеющие руки... старались удержать"). При этом слово „руки", как и слово „берега", в таком употреблении приобретает более расширенное и отвлеченное значение. То же относится к словам: „мой стон молил не прерывать" (вм. „я молил"). Отметим еще в этом стихе выражение „томленья страшного разлуки... не прерывать". В прозе обычнее—„не прерывать томительной разлуки". Такая замена прилагательного отвлеченным существительным очень обычно в поэзии XVIII в., особенно у французов (мы называем этот прием „отвлечением эпитета"). У Пушкина нередко встречаются отвлеченные слова, как подлежащее или прямое дополнение: „твоя

краса, твои страданья исчезли“ (вм. „ты исчезла“, „ты умерла“).

„Но ты от горького лобзанья свои уста оторвала“. В этих стихах мы имеем сложное взаимоотношение различных поэтических приемов. „Оторвала уста от лобзанья“ (вм. „от уст“)—метонимия. „Оторвала“ уста—метафора (изменение значения, основанное на сходстве). Конкретная насыщенность вызываемого этой метафорой представления еще усиливается другой метафорой „горькое лобзанье“. Мы почти ощущаем физическую горечь этого лобзанья, несмотря на то, что такое сочетание, как „горькие мысли“, „горькие чувства“, представляет обычную метафору прозаической речи, здесь, в индивидуальном и новом сочетании, чудесно оживленную поэтом. Тем не менее Пушкин в употреблении этой метафоры не позволяет себе никакой особенно необычной и смелой новизны; он не говорит, например, как современный нам поэт-романтик: „горек мне мед твоих слов...“ (А. Блок). Самые звуки слова „оторвала“ в поэзии, где внимание обращено на звуки, вследствие чего звуки эти осмысляются, в связи с общим значением стиха приобретают необычайную выразительность. И другие метафоры этого стихотворения—простые метафоры языка, оживленные поэтом в том сочетании, в котором они поставлены: „где неба своды сияют в блеске голубом“—„небесный свод“—простая метафора языка, но здесь она оживает в неожиданный образ раздвинутых сияющих „сводов“ голубого неба; прибавим еще: „где под скалами дремлют воды“. Этим исчерпываются немногочисленные примеры метафоры в стихотворении, нигде не отклоняющемся от так называемых „языковых метафор“.

Попробуем теперь объединить эти разрозненные замечания о поэтических приемах Пушкина, наблюдения более описательного, морфологического характера, в некотором общем художественном задании, указать их место в стилистическом единстве.

В своем стихотворении Пушкин изображает конкретную ситуацию разлуки и смерти возлюбленной, вероятно, связанную с глубоко интимным и личным переживанием, любовью к г-же Ризнич. Однако, в самом стихотворении это интимное, индивидуальное, неповторимое человеческое переживание не находит себе выражения; поэт дает лишь общий, типический аспект переживания. Отсутствует незаменимо личное своеобразие мгновения пережитого—закреплено что-то основное и общее, неизменное и вечное.

Этому соответствует словесный стиль—обобщающий, типизующий, „метонимический". „Россия" и „Италия", как было сказано, нигде не названы: ведь это только мало существенные биографические подробности. Поэт заменяет эти точные слова метонимической перифразой: „отчизна дальняя" и т. п. Возлюбленная умерла, но и об этом не сказано прозаически точными словами: она „заснула последним сном"... и т. д. С помощью перифразы ее смерть является поэтически облагороженной. Обилие общих слов и понятий должно быть отмечено тут же: „час незабвенный", „день свиданья". Мы упомянули уже об употреблении отвлеченных слов в функции подлежащего и прямого дополнения. В связи с этим все построение речи приобретает рациональный и обобщенный характер.

Метонимический стиль и в частности метонимическая перифраза являются характерным стили-

стическим признаком поэзии французского классицизма. „Nommer les choses par les termes généraux“, таково требование поэтики эпохи рационализма, формулированное Бюффоном. Поэт ищет типичного и общего, он избегает „mot propre“, т. е. точного называния предмета: в его распоряжении — традиционные приемы благородного стиля, условной генерализации и поэтизации. Как известно, против этого боролись романтики: в Англии — Вордсворт, выступивший против условного метонимического обобщения поэзии Попа и Грея, во Франции — Виктор Гюго, Сент-Бёв и связанная с ними литературная школа. Сюда относятся такие типические примеры из французских и английских поэтов XVIII в. как „l'acier déstructeur“ („губительная сталь“) вм. „сабли“, „l'humble artisan“ („смиренный ремесленник“) вм. „сапожника“, „аравийская гуща“ вм. „кофе“, „китайские глины“ (Державин: „из глин китайских драгоценных“) вм. „фарфора“, „крылатое племя“ вм. „птиц“ (ср. Тютчев „Листья“: „мы—легкое племя“). Скрывать в поэзии низменные предметы реального мира, пользуясь условными изящными перифразами, было трудным мастерством, которое воспитывалось литературной традицией в пределах данного языка. Совершенно непереводимы такие перифразы: „l'animal tratre et doux, des souris déstructeur“ (=кошка), „le tube qu'on allonge et resserre à son choix“ (=телескоп), „l'aquatique animal, sauveur de Capitole“ (=гусь) и т. д. [1].

В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели

[1] Для французских примеров ср. Pellissier, Le Réalisme des romantiques и Barat, Le style poétique et la révolution romantique (Paris, 1904).

уже раньше на примере „Брожу ли я...“ В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII века. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу „берег“ вм. „море“. „Иди же к невским берегам, новорожденное творенье“, „Адриатические волны“ (вм. „море“), „и по балтическим волнам“, „все флаги в гости будут к нам“ (вм. „корабли“), „обув железом острым ноги“ (вм. „коньки“—сужение значения), „оставь же мне мои железы“ („цепи“, ср. фр. „les fers“), „свинца веселый свист“ (вм. „пули“, ср. фр. „plomb“), „и разлюбил он, наконец, и брань, и саблю, и свинец...“ и т. д.

Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII в., до некоторой степени—и прозаического книжного языка. Сложнее и оригинальнее примеры перифразы: „пчела за данью полевой летит из кельи восковой“ („мед“, „соты“), „моя студенческая келья“, „старинный замок“ (дом Онегина), „высокой страсти не имея для звуков жизни не щадить“ („писать стихи“), „наука страсти нежной, которую воспел Назон“ („любовь“), „когда из капища наук явился он в наш сельский круг“), („из университета“); особенно важно отметить перифразы, основанные на классических и вообще литературных реминисценциях, в частности—мифологические: „на играх Вакха и Киприды“ („пиры и любовь“), „деревенские Приамы“ („старцы“), „озарена лучем Дианы“, „лобзать уста младых Армид“, „бряцать на лире“, „о ком твоя вздыхает лира“ и т. д.

Во многих случаях, особенно в „Евгении Онегине“, где перифраза и метонимия играют

чрезвычайно важную роль, мы имеем ироническое подновление обветшалого приема. „Автомедоны наши бойки“ (ямщики), или особенно:—„Меж тем, как сельские циклопы перед медлительным огнем российским лечат молотком изделье легкое Европы“ (кузнецы исправляют дорожную коляску).

Условно-поэтическому языку Пушкина, его славянизмам, ощущавшимся поэтами XVIII в., как наследие „высокого стиля“, во французской поэзии XVIII в. соответствует замена грубых слов разговорной речи „благородными словами“. Обязательны: glaive вм. sabre, siège вм. chaise, pasteur вм. bouvier или porcher и т. д. И здесь, в русской поэзии, как и во французской, существует, как известно, своя традиция, вырабатывающаяся у поэтов XVIII века.

С другой стороны, нигде поэт не выражает непосредственного эмоционального волнения — взволнованными восклицаниями, лирическими вопросами, прерывистой речью. Сдержанно звучит одинокое восклицание: „увы“; только два повторения имеют эмоциональный характер, связанный со звуковым воздействием, ритмическим параллелизмом. Характерно отсутствие словесных повторений в первом стихотворении, мы сказали бы даже намеренное избегание повторений там, где они подсказываются синтаксическим параллелизмом („Брожу... вхожу... сижу...“ и т. д.). Вообще, перед нами—не лирическая песня, рождающаяся из мгновения переживания (ср., напр., у Фета „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“. „Какая ночь, как воздух чист...“ и т. д.), а скорее рассказ, заключающий объективный повествовательный элемент, „сюжет“. Поэзия XVIII в. вообще имела

тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андре Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения приближающиеся к типу лирической баллады, как „Талисман“, „Ангел“, „Заклинание“, но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как „Не пой, красавица...“ или „Я помню чудное мгновенье“, где повествование о прошлом играет существенную роль. Обычно, как и в данном стихотворении, переживание как бы отошло в прошлое, отстоялось (или оно обобщается, как в стихотворении: „Брожу ли я...“, возводится к вневременному, неизменному). Рассказ ведется в прошедшем времени, и только в конце последней строфы достигает мгновения настоящего. Особенно характерно в этом отношении употребление прошедшего несовершенного, обычного в эпическом рассказе („ты покидала“, „я долго плакал...“ и т. д.). Объективный элемент в стихотворении подчеркивается описательными мотивами, пластическая изобразительность описаний замедляет рассказ. Но описания, как мы уже видели, также имеют типический, обобщенный характер, лишь общие и неизменные свойства южного ландшафта подчеркиваются поэтом, не случайные особенности данного пейзажа („там, где неба своды сияют..., где... дремлют воды..., под небом вечно голубым..., в тени олив...“). Замедленность движения придают поэтическому рассказу и обязательные эпитеты. Вся композиция рассказа представляет медленное, последовательное и плавное движение с необыкновенно гармоничным членением синтаксических групп,

с характерными для рационального языка логическими противопоставлениями („но ты от горького лобзанья“, „но там, увы!..“, „но жду его...“). Основная антитеза дается, как было уже сказано, самой темой: противопоставление разлуки и свиданья, любви и смерти, тематические контрасты, которые искусно распределены по отдельным строфам и стихам.

Еще одно существенное обстоятельство при благородстве и идеальной возвышенности стиля, язык Пушкина нигде не отклоняется от некоторой нормы простоты и точности, привычной у нас в разговорном языке. Оттого стилистические приемы поэта так трудно уловимы: мы невольно начинаем думать, что стихотворный язык ничем не отличается в его поэзии от языка разговорного:

... Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим...

В этом смысле особенно важно отсутствие в языке Пушкина необычных и новых метафор, на которых основывается поэтика романтическая. Боязнь необычных метафор характерна для поэтов XVIII в.: во французской поэзии XVIII в. новые метафоры, не освященные в „Академическом словаре“ традиционными примерами из классического поэта, считались запрещенными. Обычные языковые метафоры, оживленные особым выбором и постановкой слов—„горькое лобзанье“, „неба своды сияют в блеске голубом“—вот и все, что мы могли отметить в разбираемом стихотворении. Пушкин необыкновенно остро и точно ощущает вещественный смысл слов. Напомним его объяснение метафоры „язвительные лобзанья“, показавшейся

необычайной некоторым критикам („Бахчисарайский фонтан“): „Дело в том, что моя грузинка кусается, и это должно быть непременно известно публике“; или такие сочетания, как: „здесь русский дух, здесь Русью пахнет“, где слово „дух“ внезапно приобретает давно забытый вещественный смысл („дыханье“).

В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетическом, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. Мы указали уже выше на различные частности этого искусства, на тонкие контрасты, оксимороны, на употребление эпитета, которое особенно существенно. В таких сочетаниях, как: „но ты от горького лобзанья свои уста оторвала“, это искусство достигает пределов смысловой выразительности. Оно и в этом отношении совершенно противоположно „песенному“, „эмоциональному“ стилю романтической лирики, направленному прежде всего на смутное, скорее звуковое, чем смысловое, музыкально-лирическое воздействие, при сопутствующей ему затемненности элементов вещественного значения.

Мы рассмотрели стихотворение Пушкина в его отдельных приемах и общих стилистических особенностях. Сравнение его с другими стихотворениями поэта дает возможность говорить о стиле Пушкина. Сравнение с современниками и предшественниками—о стиле эпохи и о литературной традиции. В этом смысле ставится существенный вопрос об отношении Пушкина к поэтической традиции XVIII в., к классицизму французскому и рус-

скому (Парни, А. Шенье,—Сумароков, Батюшков). Тема о Пушкине, как завершителе русского классицизма, давно уже стоит на очереди, но требуются многочисленные предварительные работы по русскому XVIII в., которые до сих пор не сделаны. [1] С другой стороны возникает вопрос о „наследии Пушкина“ в XIX веке. Поэты XIX в. не были учениками Пушкина; после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому и воспитанная под немецким влиянием. В середине XIX в. романтическая поэтика обнаруживается особенно ярко в лирике Фета и поэтов его группы; на рубеже XX в. она находит естественное завершение в творчестве русских символистов: Бальмонт в этом отношении продолжает Фета, А. Блок учится у Вл. Соловьева. [2] Мы стоим, таким образом, перед самыми существенными вопросами исторической поэтики; от правильной постановки этих вопросов зависит истолкование основных явлений русской поэзии XVIII и XIX веков. Но обойтись без помощи теории поэзии при их разрешении—невозможно. Только теория поэзии может

[1] Первая попытка дифференциации стилей в русской лирике XVIII в.—в книге Г. Гуковского „Русская поэзия XVIII в.“ Лгрд. 1927.

[2] Вопрос о смене стилей в русской поэзии XIX в. был выдвинут мною в докладе „Баллады Брюсова и Египетские ночи“ (в Пушкинском Обществе, весной 1917 г.—в печати: „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“, 1922). Там же—тезис о Пушкине, как завершителе поэтической традиции XVIII века. Разбор стихотворения „Для берегов отчизны дальной“—в статье „Как разбирать стихотворения“ („Жизнь Искусства“, март 1921; доклад, читанный в „Опоязе“ весной 1920 г.). Б. М. Эйхенбаум примкнул к этой точке зрения в статье „Проблемы поэтики Пушкина“ (1921; перепечатано в сборнике „Сквозь литературу“, 1924).

указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля.

IV.

Возьмем другой пример, на этот раз—отрывок художественной прозы. Разбор приемов словесного стиля послужит подтверждением того, что в современной повести художественный замысел, разработка определенной темы, тоже осуществляется в эстетической организации словесного материала. В противоположность стихотворению Пушкина, описание ночи из разсказа Тургенева „Три встречи" является типичным примером стиля романтического.

„...Я забрел далеко, и уже не только совершенно стемнело, но луна взошла, а ночь, как говорится, давно стала на небе, когда я достиг знакомой усадьбы. Мне пришлось итти вдоль сада... Кругом была такая тишина... Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь запыленную крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны,—весь благовонный и влажный. Разбитый по старинному, он состоял из одной продолговатой поляны; прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу, густо заросшую астрами; высокие липы окружали ее ровной каймой. В одном только месте прерывалась эта кайма сажени на две, и сквозь отверстия виднелась часть низенького дома с двумя, к удивлению моему, освещенными окнами. Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо,

лился дремотный свет луны; пред каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая, пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным бледно-ярким светом, с другой— они стояли все черные и непрозрачные; странный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение ее спокойное сияние в неясный но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Я нагнулся через плетень: передо мной красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стебелек; большая, круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка. Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало. Соловьи давно перестали петь, а внезапное гудение мимолетного жука, легкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далекий крик в поле,— до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица,— короткий быстрый топот по дороге: все эти слабые звуки, эти шелесты усугубляли тишину...

Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожиданье, не то на воспоминанье счастья; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна, тусклоасневших в мягкой полутени"...

Картина ночного сада в рассказе „Три встречи", как известно, предваряет появление романтической незнакомки. Задача поэта состояла в том, чтобы создать настроение напряженного ожидания, таинственного предчувствия, сгущенную эмоциональную атмосферу. Но, помимо специальной задачи в развитии данного рассказа, эмоциональные элементы этого описания ночи сразу напоминают нам многочисленные другие тургеневские описания природы, очень близкие по своей манере [1]: во всех этих описаниях поэт подбирает какие-то постоянные или родственные по своему эмоциональному тону элементы, создающие одинаковое впечатление—смягченных, затуманенных, блеклых тонов, лирической насыщенности, как бы музыкальности господствующего настроения. Передать настроение тургеневских пейзажей, объединяющее их единство эмоционального тона, могла бы, конечно, импрессионистическая критика, задача которой—возбудить в читателе настроение, сходное с тем, которое оставляет прочитанный отрывок. Поэтика, опираясь на непосредственное художественное впечатление, вскрывает те приемы, которые такое впечатление создают. Итак в разборе данного примера наш путь будет

---

[1] Об описаниях природы у Тургенева ср. H. T. Salonen „Die Landschaft bei Turgenew" (Helsingfors, 1915), а также „Творчество Тургенева" (сборник статей, Москва, 1920).

итти в обратном направлении—от стилистического единства к его отдельным элементам.

В противоположность пушкинскому стихотворению, отрывок тургеневской прозы не обнаруживает той закономерности в распределении фонетических элементов (сильных и слабых звучаний), которая определяется наличностью метрической композиции (стиха). Тем не менее мы ощущаем в этом прозаическом отрывке наличность известных ритмитических воздействий, отличающих его строение от отрывка научной прозы. Это впечатление создается синтаксическим параллелизмом словесных групп, связанным с повторением начальных слов (анафорой). При этом в смысловом отношении параллельные группы, в большинстве случаев, представляют сродные или близкие по своему значению понятия, „синонимические вариации" (или—„внутренние повторения"), с логической точки зрения ненужные, но служащие эмоциональному усилению, нагнетанию впечатления. Такое нагнетание однородно-построенных ритмико-синтаксических групп (колен), характерное для эмоционального стиля, как бы отражает сдержанное волнение рассказчика, сообщающее описанию особую лирическую окраску. Ср.: „... небольшой сад, *весь* озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны,—*весь* благовонный и влажный..." (анафора и параллелизм парных прилагательных-эпитетов); „...они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как будто* манили под свою густую сень..." (синтакс. паралл. и синоним. вариация) „...воздух *весь* теплый, *весь* пахучий" (анаф. и параллелизм эпитетов-прилагат.); „...*какая-то* жажда чувствовалась во всем, *какое-то* мление" (анаф., паралл., синоним. вар.); „...*все*

дремало, *все* нежилось вокруг, *все* как будто ожидало“ (анаф., синт. паралл.); „...чего ждала *эта* теплая, *эта* незаснувшая ночь“ (анаф., паралл. эпитет.); „.. все *эти* слабые звуки, *эти* шелесты...“ (анаф., паралл., синоним. вар.); „...сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим *не то* на ожидание, *не то* на воспоминание счастья...“ (анаф., паралл.); „...*я* не смел шевельнуться, *я* стоял неподвижно...“ (анаф., паралл., синон. вар.).

Следует особо отметить неоднократно повторяющиеся парные эпитеты-прилагательные, придающие ритмическому строению фразы своеобразное равновесие движения. Некоторые примеры приведены были выше: „весь озаренный и как бы успокоенный... весь благовонный и влажный...“ и др. Ср. также: „ее слабая, пестрая тень...“, „липы... облитые неподвижным, бледно-ярким светом...“, „все черные и непрозрачные“, „странный, сдержанный шорох...“, „голубое, мягкое мерцанье...“, „малые, тонкие облака...“, „неясный, но светлый туман...“, „большая круглая капля...“, „короткий, быстрый топот...“ и пр.

Независимо от более строгих форм синтаксического параллелизма целый ряд соседних синтаксических групп связан повторением одинаковых слов, как бы подхватывающим и развивающим основную тему отрывка или настойчиво возвращающимся к эмоционально-значительной словесной теме: „...он только изредка дрожал, как дрожит вода...“, „...далекий крик в поле, до того далекий...“, „...я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом...“, „чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь? Звука ждала она, живого

голоса ждала эта чуткая тишина" (во втором предложении—синт. паралл. и синоним. вариация).

Отдельные предложения или сопоставленные группы предложений, внутренне объединенные параллелизмом, повторениями и соответствующим движением интонации, резко обрываются, без прямой логической связи с последующим, лирическими многоточиями. Такие многоточия, рассеяные по всему отрывку, обозначают у Тургенева не только эмоционально-выразительную паузу, но служат также интонационным знаком, указывающим манеру интонирования: смягчение динамических различий и резких мелодических повышений и понижений тона; мягкий, лирический тембр голоса и т. п. Вместе с синтастическими повторениями они создают впечатление растущего, все усиливающегося эмоционального подъема, давая на вершине отрывка эмоциональный прорыв лирического настроения в взволнованном вопросе, непосредственно выражающем эмоциональное участие рассказчика: „Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь?.. Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина..." Мы увидим дальше, что эта эмоциональная вершина описания и в других отношениях обозначает точку наивысшего подъема.

То же единство эмоционального тона создается у Тургенева подбором словесных тем (т. е. элементом семантическим). По сравнению с практической прозой необычным является частое возвращение некоторых слов, образующих в описании характерные стилизующие мотивы. Таково, напр., слово „все" („весь"), заключающее безусловное обобщение высказывания, лирическую гиперболу, характерную для романтического стиля. Когда Тургенев говорит: „все небо было испещрено звез-

дами“ или, в особенности, с эмоциональным повторением (усилением): „воздух весь теплый, весь пахучий“, он, в сущности, не выдвигает логического, вещественного значения слова „весь“ („все небо“ в противополодность „части неба“ или „весь теплый“ в противоположность „не весь“): он пользуется этим словом, как приемом лирического усиления, повышения эмоциональной экспрессивности. Ср. особенно выразительные повторения этого слова в начале синтаксической группы: „небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный..., весь благовонный и влажный...“, „все дремало, все нежилось вокруг, все как будто глядело вверх...“, а также: „липы... все черные и непрозрачные“, „но все молчало...“, „все эти слабые звуки...“ и др.

Таким же стилизующим мотивом в поэтическом языке отрывка является употребление неопределенных слов. „Какая-то жажда чувствовалась во всем, какое-то мление...“, „...как бы успокоенный серебристыми лучами луны...“, „...как будто звали..., как будто манили...“, „все как будто глядело вверх...“, „...они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю...“. Что стилизация такого рода могла казаться манерностью для эпохи, преодолевавшей романтизм и сознательно избегавшей шаблонов „романтического стиля“, можно видеть из иронического замечания Л. Толстого: „Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то. Как может придти такая мысль! Надо

стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, в разговоре и т. д.; но—к этой натянутости, несмотря на все мои старанья—не могу“ [1].

Впечатление чудесного, таинственного, необычайного в романтическом описании ночного сада, предваряющем, как было уже сказано, таинственное появление прекрасной незнакомки, создается другой группой стилизующих словесных тем, которые мы условно обозначаем, как „сказочный эпитет“. Ср.: „странный сдержанный шорох“, „таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье“, „неясный, но светлый туман“, „сердце во мне томилось неизъяснимым чувством“, „не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна...“ Такие слова непосредственно выражают настроение рассказчика и придают, как эпитеты, особый оттенок необычайного тем впечатлениям внешнего мира и внутренним переживаниям, о которых говорит поэт [1].

Общий эмоциональный тон, характерный для тургеневского описания, создается прежде всего обильным употреблением эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов. Как прием лирического вчувствования в пейзаж (Einfühlung), эмоциональный эпитет и, в частности, одушевляющая метафора играют в описании существенную роль:

---

[1] См. Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой (Петербург, 1922), 35.

[1] „Сказочный эпитет“ у немецких романтиков—ср. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil (Leipzig, 1870), 101 сл. и R. Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens (Leipzig, 1910), 29 сл.; у русских символистов—ср. В. Жирмунский, „Валерий Брюсов“, 22, 96.

поэтическое одушевление явлений природы, их созвучность настроению человеческой души осуществляется именно таким путем. Ср.: „сад... как бы успокоенный“, „кротко синело ночное небо“, „дремотный свет луны“, „спокойное сиянье“, „сдержанный шорох“, „чуткая тишина“ и пр. Во многих случаях эмоциональный эпитет-метафора и, в особенности, метафорический глагол развиваются в метафорическое одушевление, очеловечение явлений пророды, приписывающее внешнему миру настроения и переживания рассказчика. Однако, Тургенев лишь в редких случаях позволяет себе действительно полное отождествление фактов внешней природы с явлениями духовной жизни (метафора-миф, характерная для поэта-мистика); именно в таких местах он вводит смягчающее: „казалось“, „как-будто“ и т. п. „Странный, сдержанный шорох возникал по временам, в их сплошной листве; они *как-будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как-будто* манили под свою глухую сень...“; „(звезды) *казалось* с тихим вниманием глядели на далекую землю“... „Все дремало, все нежилось вокруг, все *как-будто* глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая...“ Только после такой подготовки, на эмоциональной вершине описания, Тургенев решается на полное отождествление природы с духовным существом, на очеловечение уже без reservatio mentalis: „Чего *ждала* эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. звука *ждала* эта чуткая тишина; но все молчало...“

Рядом с эпитетами, в собственном смысле эмоциональными, стоит гораздо более обширная группа полуэмоциональных слов: слова такого рода не обозначают непосредственно душевных состояний, но

их вещественное значение, относящееся к предметному миру, до некоторой степени вытесняется в данном контексте главенствующим эмоциональным признаком. Ср. те случаи, когда Тургенев говорит о „мягком мерцании звезд“, о „мягкой полутени“ или о „слабых звуках“, о „далеком крике в ночи“ или о „тихом внимании“. Именно подбор таких эпитетов в описаниях внешнего мира предопределяет собою прежде всего эмоциональную стилизацию пейзажа, те прозрачные и нежные лирические тона, которые так характерны для Тургенева. Ясно это станет при рассмотрении соответствующих тематических элементов описания.

В тематическом отношении главенствующие элементы тургеневского пейзажа — впечатления световые, игра света и тени, блеск и сияние. В соответствии с общим эмоциональным тоном всей картины это—блеск неяркий, мягкое мерцание, сияние неясное и нежное, затуманенное, потушенное, что подчеркивается сопутствующими эмоциональными эпитетами. Пейзаж весь залит лунным светом. Ср. „...Сад *весь озаренный* и как бы успокоенный *серебристыми лучами луны*“... „сквозь жидкие ветви (молодых яблонь) *лился* дремотный *свет луны*“; „липы... *облитые* неподвижным, бледно *ярким светом*“; „спокойное *сиянье луны*“; „сад, *облитый* и *лунным светом*, и росой“; „мягкое *мерцанье*“ (звезд); „неясный, но *светлый* туман“; „большая круглая капля ночной росы *блестела* темным *блеском* на дне раскрытого цветка“; „*освещенные* окна“; „два окна, тускло *красневших* в мягкой полутени“.

Рядом с общим впечатлением пейзажа, залитого бледным спокойным сиянием, выступают отдельные красочные пятна. И здесь характерно смягчение

красочных эффектов, не только—подбором эмоциональных и полуэмоциональных эпитетов, но прежде всего—заменой обычного качественного слова, прилагательного, глагольной или причастной формой настоящего времени, имеющей оттенок неопределенной длительности (ср. „белый“ и „белеющий“, „белеет“). Напр.: „кротко *синело* ночное небо“; „на *белеющей* траве ее слабая *пестрая* тень“; „липы смутно *зеленели*“; „окна, тускло *красневшие*“, „*голубое* мягкое мерцание“ и т. п.

Звуки, характерные для ночного пейзажа, создают впечатление напряженной и значительной тишины, таинственного ожидания („Чего ждала эта тихая, эта не заснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало...“). Внезапные звуки, прерывающие молчание, безпричинные и непонятные или робкие и сдержанные, подчеркивают значительность царящего молчания и создаваемого им напряженного настроения. Ср. „странный, сдержанный шорох“, „далекий крик в поле, до того далекий...“, „внезапное гудение мимолетного жука...“, „легкое чмоканье мелкой рыбы“, „сонливый свист встрепенувшейся птички“, „короткий, быстрый топот“,—„все эти слабые звуки, эти шелесты...“

Но в тематической характеристике пейзажа участвуют у Тургенева и другие, более редкостные темы; запахи — „воздух... весь пахучий“, „сад... весь благовонный“; осязательные ощущения — „сад... весь благовонный и влажный“, „воздух весь теплый“, „теплая незаснувшая ночь“; даже ощущения физические, телесного самочувствия: „все нежилось вокруг“; „какая-то жажда чувствовалась во всем, какое-то мление...“ Ко-

нечно, и в этих последних случаях главенствующий, как бы формирующий элемент—единство эмоционального тона, которому подчиняются, благодаря присутствию определенных стилизующих мотивов, все перечисленные темы.

Сравнение разобранного отрывка тургеневской прозы с другими описаниями, рассеянными в его романах и рассказах, позволило бы нам расширить эти выводы в направлении общей характеристики художественной манеры Тургенева. В описаниях, однако, эта манера настолько постоянна, что даже один характерный пример дает представление о стиле Тургенева, вскрывает те художественные принципы, которые управляют этим стилем. Сравнение с другими современниками Тургенева, его предшественникам или последователями, позволяет указать черты, присущие определенной эпохе или школе, особенности литературной традиции, но вместе с тем — индивидуальные отличия изучаемого писателя.

Возьмем, напр., сходное по теме описание ночи у Л. Н. Толстого („Семейное счастье" часть I, глава III: „Мы подошли к нему; и точно, это была такая ночь..."). Оно во многих отношениях напоминает Тургенева, к художественной манере которого Толстой приближается всего более в этом романе. Здесь встречается и лирическое „все", и романтическое „казалось", и неопределенное „куда-то, туда далеко", правда, повторяемое не так часто и, может быть, не с той же эмоциональной значительностью; встречается также два-три случая синтаксического параллелизма. Зато отсутствует то богатство разнообразных впечатлений внешнего мира, объединенных постоянными, многочисленными стилизующими эпитетами, и, с тем вместе, синтетиче-

ское единство эмоционально насыщенного описания. Вместо того появляется отсутствовавший у Тургенева рассудочно-аналитический элемент, напр., в подробной и точной пространственной диспозиции пейзажа, с внимательной регистрацией деталей. Ср. „Полный месяц стоял над домом за нами, так что его не было видно, половина тени крыши столбов и полотна террасы наискось *en raccourci* лежала на песчаной дорожке и газонном кружке. Остальное было светло... Широкая цветочная дорожка, по которой с одного края косо ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя неровным щебнем, уходила в тумане в даль... Из-за дерев виднелась светлая крыша оранжереи... Уже несколько оголенные кусты сирени... Направо в тени дома... Наверху, в ярком свете...“ и т. п. В этом точном перечислении деталей и строгой пространственной их диспозиции — существенное отличие аналитических описаний Толстого, которые сменили в процессе литературного развития эмоционально-синтетические пейзажи Тургенева.

С другой стороны, описание ночи у Гоголя („Знаете ли вы украинскую ночь?..“), сохраняя существенные черты эмоционально-синтетического пейзажа, усугубляет некоторые его элементы. Так, лирические вопросы и восклицания поэта повторяются в трех местах, образуя как бы композиционный остов описания: „Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!..“ Элемент эмоциональной оценки, намеченный в этих лирических восклицаниях, проходит сквозь весь отрывок в характерных оценочных эпитетах, которые приобре-

тают особую эмоциональную выразительность, благодаря усиливающим повторениям, напр.: „А вверху все дышит; все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно и чудно...“ „Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены...“ В связи с характером оценочных эпитетов стоит употребление лирической гиперболы; эмоциональное преувеличение присутствует уже в предшествующем примере в самой форме сравнительной степени; ср. также: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий...“ „Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя...“ Перегруженным в том же направлении подчеркнутой, преувеличенной эмоциональной выразительности является круг одушевляющих метафор, с помощью которых достигается романтическое преображение пейзажа. Ср. выше: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их“. „Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба...“ Отчетливо выделяются эмоциональные повторения, синтаксический параллелизм, ритмизация поэтической речи, даже появляются характерные для стихотворного языка звуковые повторы: „чащи черемух и черешен“, „прекрас-

ный ветренник — ночной ветер", „лепечут листьями" и т. п. Зато, весь тематический материал, характерный для Тургенева, материал описательный по преимуществу, как и многие эмоционально-стилизующие мотивы, отсутствует [1]).

При таком сравнении с различными авторами целый ряд поэтических приемов Тургенева может оказаться общей принадлежностью художественного стиля поэтов-романтиков. Разумеется, подобные обобщения стоят за пределами данного в этом очерке материала. Они должны опираться на широкое, сравнительно-историческое изучение романтического стиля, в поэзии и в прозе, в России и на Западе, в начале XIX в. и в начале XX века. Лирика Жуковского и Фета, Бальмонта и Александра Блока, проза Марлинского, Гоголя и Тургенева, а в наше время Андрея Белого, менее знакомые русскому читателю произведения Тика, Новалиса, Брентано, Гофмана, несмотря на всевозможные различия, индивидуальные, национальные, исторические, могут дать существенный материал для типологии романтического стиля. Целый ряд таких типологически значительных элементов был установлен нами на примере Тургенева: так, стремление к повышенному эмоциональному воздействию; выбор словесных тем, расчитанный на определенное единство эмоционального тона, „настроения" главенствующего и всецело подчиняющего вещественные элементы значения; употребление некоторых стилизующих мотивов, напр., неопределенных эпитетов, лирических

---

[1]) О поэтическом стиле Гоголя ср. И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля (Гельсингфорс, 1902) и в особенности Андрей Белый, Гоголь («Луг Зеленый», книга статей, 1910).

гипербол („все“), „сказочного“ словаря; метафорическое преображение предмета описания, хотя бы в простейшей форме одушевляющей метафоры [1]; наконец, в области синтаксической композиции — широкое употребление параллелизма и повторений, в поэзии и в прозе, окрашенных эмоционально и поддерживающих вместе с лирическими вопросами и восклицаниями общую эмоционально-лирическую окраску поэтического стиля. В этом смысле типологическое противопоставление классического и романтического стиля, уже намеченное нами в других работах, могло бы притти к результатам, до некоторой степени аналогичным с новейшими течениями в области теории изобразительных искусств напр., противопоставлением стиля Ренессанса и Барокко в книге Вёльфлина „Kunsthistorische Grund(begriffe“).

1921—23.

[1]) Метафора у немецких романтиков—ср. H. Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil (Leipzig, 1870); у французских романтиков (Виктор Гюго)—Barat, Le stile poétique et la révolution romantique (Paris, 1904); у русских символистов—В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока, 1922, см. ниже.

МЕЛОДИКА СТИХА.

(По поводу книги Б. М. Эйхенбаума, „Мелодика стиха“, Пбг. 1922).

1.

Русская наука о литературе всегда отводила изучению лирики второстепенное место. Если в Германии существуют многочисленные работы, посвященные таким темам, как „поэзия немецких анакреонтиков“, „лирика молодого Гете“, „лирика Гейне“ в ее „отношении к народной песне“ или к „романтической традиции“, то мы не можем, мысленно перебирая наиболее известные труды по истории русской литературы XVIII и XIX века, назвать хотя бы одно исследование, специально посвященное изучению поэтического искусства русских лириков. Интересуясь, по преимуществу, биографией писателей или вопросами истории общественной жизни, политическим, религиозным или нравственным мировоззрением автора и среды, „отраженным“ в литературном памятнике, русская наука и литературная критика не находили подходящего для своих задач материала в произведениях чисто-художественных, какими в большинстве случаев являются именно лирические стихотворения. За последнее время, однако, в нашем пони-

мании художественной литературы и методов ее изучения произошло существенное и, как мне кажется, чрезвычайно плодотворное изменение. Мы научились смотреть на литературное произведение, как на явление художественное, требующее особых приемов изучения, соответствующих его особенностям, как эстетического предмета. Тем самым история литературы, как история словесного искусства, становится в один ряд с другими отделами истории искусств, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала — поэтического слова. Изучение поэзии, как искусства, составляет задачу поэтики. Вопросы поэтики, как исторической, так и теоретической, стоят в настоящее время в центре внимания историков литературы.

Книга Б. М. Эйхенбаума „Мелодика стиха", задуманная еще в начале 1918 года (первый очерк „Мелодики", заключавший общее вступление и разбор двух стихотворений Жуковского, был прочитан тогда же в заседаниях Неофилологического и Пушкинского Общества при Ленингр. Унив.), заслуживает среди этих книг особого внимания, хотя бы как первое обстоятельное исследование по истории русской лирики XIX века, в котором принцип изучения поэзии, как искусства, сознательно положен в основу обследования обширного конкретного исторического материала. Интерес к этой книге усиливается тем обстоятельством, что в центре внимания автора стоят вопросы „мелодики стиха", одинаково новые и для поэтики и для лингвистики.

Однако, при всех своих несомненных достоинствах книга Б. М. Эйхенбаума в методологическом

отношении вызывает серьезные возражения. Вся общая теоретическая часть его построения, связывающая проблему мелодики стиха, выдвинутую в Германии Эдуардом Сиверсом, с конкретными вопросами истории русской лирики XIX века, кажется мне не только спорной, но в некоторых отношениях затемняющей его справедливые, интересные и новые наблюдения над отдельными историческими фактами. Если позволительно заглядывать в будущее, я полагаю, что из этого общего построения весьма немногое сделается достоянием науки, и построенная автором стройная система изучения мелодики распадется на свои составные части; но вместе с тем, я думаю, что в этих составных частях системы заключается столько существенных фактов из жизни русского стиха, что к этой книге будут возвращаться за поучением еще долгое время, как к первому в нашей науке исследованию по истории русской лирики. Говоря словами автора „Мелодики“: „Теории гибнут и меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются“ (195). Впрочем, это не освобождает нас от обязанности бороться с теориями, хотя бы гипотетическими, поскольку они затемняют и обесценивают самые факты, поставленные в неправильное освещение [1]).

[1]) Для того, чтобы подробнее обосновать свою точку зрения на вопросы „мелодического стиля“ в русской лирике, сложившуюся давно и в некоторых отношениях существенно отличающуюся от точки зрения Б. М. Эйхенбаума, мне придется ссылаться и на свои работы, посвященные тем же или близким вопросам: статья „Преодолевшие символизм“ („Русская Мысль“, 1916, № 12, см. ниже) и книги „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ 1922 и „Композиция лирических стихотворений“ 1921.

2.

В вопросах поэтического стиля, особенно— в таком новом и спорном вопросе, как мелодический стиль, изучение минувших литературных эпох естественно опирается на аналогии из жизни современной поэзии, непосредственно доступной нашему художественному опыту. Так, современная лингвистика толкует окаменевшие структуры языковых памятников, опираясь на живые формы непосредственно доступных нам современных говоров. История русского символизма, прошедшая у нас на глазах, подсказывает существенные обобщения облегчающие понимание проблемы мелодического стиля.

Поэзия символистов возникает из „духа музыки". „Музыки прежде всего" („De la musique avant toute chose")—это требование поэтического манифеста Поля Верлэна неоднократно повторялось теоретиками нового искусства и самими поэтами. Поэзия не должна говорить языком понятий; она должна подсказывать слушателю смутное лирическое настроение, скорее звуками слова, чем его логически вещественным содержанием; „певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах" („Преодолевшие символизм"). Отсюда—„напевный", „мелодичный" характер этой лирики, который мы находим у Бальмонта и молодого Блока. Отсюда та новая манера чтения стихов, выделяющая элементы ритмического и мелодического воздействия, которая заменила в наше время логическую декламацию, до сих пор господствующую на сцене. Невольно напрашиваются аналогии из истории поэзии: так, немецкие романтики любили повторять слова своего учителя

Людвига Тика: „любовь мыслит сладостными звуками—рассуждения ей не подобают“ („Liebe denkt in süssen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern“); считая музыку высшим видом искусства они мечтали о поэзии, которая приближается к музыке. Из русских поэтов то же самое утверждает „мелодический“ Фет:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей,—
Что не выскажешь словами,
Звуком на душу навей!

Однако, напевная лирика символистов, „мелодичность“ молодого Бальмонта, „иногда напоминающая романс“, для нас уже—поэзия вчерашнего дня. Мы пережили недавно появление нового поэтического искусства, сознательно пренебрегающего подчеркнутой мелодичностью романса. Это—лирика Анны Ахматовой:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви—
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои!

Или:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...

Такие стихи не похожи на песню. Они воспринимаются, как отрывок разговорной речи, интимной и небрежной, намеренно пренебрегающей приемами музыкального воздействия. В статье „Преодолевшие символизм“ я указал на появление на фоне

песенной лирики символистов этой поэзии иного стиля, которая „приближает стихотворную речь к речи разговорной“. Мои утверждения, что „стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны“, что „при чтении они не поются“, что „музыкальный элемент“ в них „не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения“, вызвали возражения со стороны некоторых ценителей творчества русской поэтессы, которые, в соответствии с художественными вкусами того времени, видели в этом умаление достоинства поэзии Ахматовой, хотя в них заключалась не о ц е н к а, а только х а р а к т е р и с т и к а ее поэтических приемов; в настоящее время эти наблюдения могут расчитывать на более широкое признание. Я попытался также установить те причины, которые определили собой исчезновение привычной для той эпохи напевной лирики. Сюда относится прежде всего разговорная фразеология Ахматовой; напр., „этот может меня приручить“, „а ко мне приходил человек“, „ты письмо мое, милый, не комкай, до конца его, друг, прочти...“, „ну так что ж?“ и т. п. Далее, большое значение имеет эпиграмматический характер ее поэзии, любовь к сентенциям, к четким и точным словесным формулам, к смысловому заострению, к рассуждению. Эпиграмма, как поэтический жанр, „не может“, конечно, „быть певучей“; она подсказывает нам не напевное исполнение, а такое чтение, которым выделяется смысловой вес каждого отдельного слова и заключительной „pointe“. Если бы мне пришлось вернуться к этому вопросу теперь, я указал бы еще некоторые особенности стиля Ахматовой, существенные для разговорного стиха. Напр., логический синтаксис, употребление сложных форм логического подчинения, с союзами

„если“, „чтобы“, „потому что“, „хотя“ и т. п., которые так же мало напевны, как и всякая „логическая“ речь („если ты со мной еще побудешь“, „и если в дверь мою ты постучишь“, „чтоб отчетливей и ясней...“, „чтоб тот, кто спокоен...“, „оттого и я, бессонная...“), и сходные случаи логического сочинения предложений—с противопоставлением („но“, „а“), ограничением („лишь“) и т. д. („лишь смех в глазах его спокойных“, „но поднявши руку сухую...“, „а прохожие думают смутно...“ и мн. др.). (Ср. „Валерий Брюсов“, примечание 12). Может быть, еще существеннее— выбор и соединение слов по принципу смысловой значительности слова-понятия: искусство, которое было совершенно забыто в песенной поэзии символистов; у Ахматовой оно проявляется не только в уже указанных эпиграмматических формулах („А прохожие думают смутно: верно, только вчера овдовела!..“), но также в выборе эпитетов, необыкновенно веских и содержательных и нередко заключающих целую характеристику (напр., о возлюбленном: „л а с к о в ы й, н а с м е ш л и в ы й и г р у с т н ы й“, „ветер — с в е ж и й и к о л к и й“; „все мне грезится Павловск х о л м и с т ы й, к р у г л ы й пруд, н е ж и в а я вода“, и „о с у ж д а ю щ и е взоры с п о к о й н ы х, з а г о р е л ы х баб“ и т. п.). Так, наблюдения над стилем современной поэзии, ее восприятием и нормальным для нас произношением, уже подсказывают обобщение, которое может пригодиться и для историка: существование лирики напевного и разговорного типа, различной по своему отношению к слову, т. е. по стилистическим приемам.

В книге „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ я сделал попытку в том же направлении рас-

ширить сферу своих наблюдений над современной поэзией. Я выбрал, как пример, поэзию Брюсова, потому что еще недавно Брюсова охотно сближали с Пушкиным, как продолжателя его литературной традиции, и притом такие чуткие к поэзии люди, как напр. Андрей Белый. По поводу сборника „Венок“ Андрей Белый писал в 1907 году: „Валерий Брюсов—первый из современных поэтов... Он дал нам образцы вечной поэзии. Он научил нас по новому ощущать стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились приемы Пушкина, Тютчева, Баратынского... Вот почему изучение поэзии Брюсова, помимо художественного наслаждения, которое сопровождает это изучение, еще и полезно: оно открывает нам верную тропу к лучезарным высотам Пушкинской цельности... Брюсов и Пушкин дополняют друг друга... Далее, показал он нам, что такое форма Пушкина... Брюсов—чистейший классик... У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая, короткая речь... Удачно выразился Маллармэ, что гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает расстановка слов у Брюсова... Он лучший стилист среди современных русских поэтов... Брюсов—совершенный поэт...“ („Луг Зеленый“).

Между тем, на самом деле лирика Брюсова, представляя типичный пример поэзии напевной, эмоциональной, романтической, осуществляет поэтический принцип, противоположный классическому искусству Пушкина. Прочитанные с тем эмоциональным подъемом и той напевностью, которые характеризуют декламацию поэтов эпохи символизма, стихи Брюсова волнуют и заражают, и многие из нас еще недавно были под этим обая-

нием его романтической музы. При более пристальном внимании к смысловому весу отдельных слов и их сочетаний это лирическое впечатление как бы разоблачается, и мы невольно поражаемся неясностью и запутанностью в смысловом отношении его эмоционально-действенной и эффектной лирики. Причина этого, как мне кажется, в том, что Брюсов выбирает и организует слова не по их смысловому весу, а по их эмоциональному тону—в соответствии с общим эмоциональным тоном стихотворения; тонкие смысловые различия для него не существенны, элемент логически-вещественный в значении слов не доминирует и часто как бы затуманивается: целая группа словесных тем, обладающая привычной лирической действенностью, неизменно возвращается, объединенная одинаковой окраской, „настроением". Лирические повторения, синонимические вариации, обычные в поэзии такого типа, не означая реального повторения какого-либо факта или риторического усиления, смутно волнуют нас и способствют наростанию и аккумуляции однородных эмоциональных впечатлений, а повторение одинаковых звуков, особенно гласных, подчеркивает преобладающее значение приемов звукового воздействия. Быть может, еще более убедительный пример этой поэтической техники представляет лирика Бальмонта, у которого слова могут быть без ущерба для смысла переставлены или заменены другими, сходными по своей эмоциональной окраске (напр.: „Ангелы опальные, светлые, печальные, блески погребальные тающих свечей..." или: „тихие, печальные", „нежные, печальные" и т. д. Ср. „Брюсов", прим. 8). Слово существенно для Бальмонта только как звуковой комплекс, окрашенный известным эмоциональным тоном, который одинаково

присутствует в очень различных по своему вещественно-логическому значению словах. Приемы словесной инструментовки, внутренние рифмы „звукового типа“ (суффкисальные и флексивные), лирические повторения и т. п. выступают на первый план, и создается впечатление, что поэт воздействует на слушателя не столько смыслом слов, нередко неясным и неточным, сколько эмоционально-окрашенными звуками, как бы „музыкой“ стиха. Я думаю, что напевный, мелодический характер лирики Бальмонта, Брюсова и их современников в значительной степени зависит от этих приемов словоупотребления, т. е. от такого выбора слов, при котором над логически-вещественным смыслом слова - понятия доминирует его эмоциональная окраска, которая служит организующим принципом словосочетания. Именно эмоциональная окраска, и связанное с ней затемнение логического значения и логической связи слов, подсказывает нам эмоциональное чтение стихов, т. е. ту напевную декламацию, которая в эпоху символизма с необходимостью вытеснила собой логическое чтение. Напротив того, сравнение Брюсова с Пушкиным, в особенности—в работе над одинаковой темой („Египетские Ночи“ и эротические баллады Брюсова) обнаруживает, какое огромное значение имеет для Пушкина (как и для Ахматовой) смысловой вес каждого отдельного слова и смысловой принцип в соединении слов. Каждое слово на своем месте незаменимо; каждый эпитет вводит новое и точно ограниченное содержание в определяемое им слово. Это преобладание или, по крайней мере, отчетливое осознание понятия в слове и связанный с ним логически-вещественный принцип словосочетания, препятствует произнесению пушкин-

ских стихов с напевной декламацией, совершенно естественной для лирики Бальмонта.

Различие двух стилей—напевного, эмоционального, и вещественно-логического, понятийного—я обозначил в своей работе, как типологическую противоположность искусства романтического и классического. Я попытался расширить ее в заключительной главе из противоположения индивидуального искусства Брюсова и Пушкина в некоторую предварительную схему развития русской лирики XIX века. Пушкин в этой схеме является завершителем классического искусства XVIII века, воспитанного влиянием преимущественно французской лирики; от Жуковского идет развитие новой, романтической, песенной лирики, под сильным воздействием Германии, которая в середине XIX века достигает своего расцвета в творчестве Фета и некоторых поэтов его круга (А. Толстой, Вл. Соловьев). Символисты продолжают и усиливают эту романтическую традицию. Новейшая русская лирика в лице Кузмина и Ахматовой, преодолев символизм, возвращается к забытому наследию Пушкина. Из поэтов пушкинской поры Лермонтов и Тютчев представляют сложное взаимодействие обоих стилей.

Не могу не порадоваться тому, что подробное и поучительное исследование Б. М. Эйхенбаума, повидимому, подтверждает эту историческую схему. Ближайшим предметом изучения в его книге является русская романтическая лирика XIX века (в терминологии автора: „мелодическая" лирика) в ее вершинах—творчестве Жуковского и Фета. Тютчев и Лермонтов изучаются в своей двойственности—по отношению к Жуковскому и другой тенденции, противоположной Жуковскому (напр., „ораторский

стиль“ Тютчева в его отношении к поэтике Державина—вопрос, давно уже намеченный Б. М. Эйхенбаумом в статье „Поэтика Державина, „Аполлон“, 1916, № 8); [1]) молодой Пушкин привлекается только в своих ранних стихах, обязанных многим музе Жуковского. Впрочем, с чисто исторической точки зрения, вопрос этот не может считаться вполне решенным, пока мы не знаем истории „школы Жуковского“ в ее второстепенных представителях в первой половине XIX века. Между вершинами, по которым до сих пор все еще шествует история русской литературы, неблагоразумно чуждаясь той поэтической „среды“, которая во многих отношениях воспитывает великих художников слова, в данном случае—между Жуковским и Фетом, должна существовать известная историческая связь, пока еще не совсем ясная, если только мы не думаем, что Фет в своих „романсах“ порывает с традицией и начинает сначала. Указания Б. М. Эйхенбаума на традицию „цыганского романса“ (121), определившую или укрепившую „поэтические тенденции Фета“, слишком недостаточны, потому что самое понятие „цыганского романса“— неопределенно и многозначно, объединяя одинаковой музыкальной интерпретацией различных авторов, отчасти связанных опять-таки со

[1]) В области ритма „стремление вернуться к Державину“ было обнаружено у Тютчева Андреем Белым („Символизм“ стр. 353).—В настоящее время связь Тютчева с Державиным чрезвычайно преувеличивается отнесением Тютчева к литературной группе „архаистов“ (Ю. Тынянов): каковы бы ни были личные и литературные отношения Тютчева и „архаистов“, в его лирике признаки „архаизма“ играют совершенно второстепенную роль (1927).

школой Жуковского и Фета (напр., Ап. Григорьев, Полонский „Мой костер...“ и др.). В этом смысле история русской романтической лирики продолжает оставаться для нас загадочной, и требуются большие предварительные исследования.

Интересно, что мысль о существовании в русской лирике начала XIX века двух „поэтических школ“ не была чужда и современникам Пушкина. К интересным цитатам, приведенным в „Мелодике“ для характеристики отношения современников к „напевному стилю“ Жуковского, следует прибавить следующий отрывок из статьи С. Шевырева о Пушкине („Москвитянин“, 1841, ч. V, № 9): „Стих—эта коренная и законная форма поэзии—соединяет в себе, как известно, два элемента: музыкальный и пластический—звук и образ. Тогда только он достигает полноты своего совершенства, когда обе стихии равномерно в нем сливаются, и ни одна не уступает другой своего преимущества. До Пушкина русский стих прошел через две школы. Первая была Державинская; она имела характер чисто пластический, мало заботилась о звуке и обращала все внимание на образ; рифма была у нее в пренебрежении; стих всегда тяжел и нагружен: конечно, ни один из наших славных поэтов не может представить таких обильных примеров стихотворной какофонии, как первый мастер этой школы, сам Державин. Вслед за пластическою школою образовалась у нас школа музыкальная: основатели ее—Жуковский и Батюшков. Она обратила все внимание на звуки стиха—на их стройное, гармоническое, безостановочное течение. Вы помните те времена, когда у нас толковали о легкой поэзии, и Батюшков посвятил этому предмету академическое рассуждение: легкая поэзия—мечта новой музыкальной школы—по словам Ба-

тюшкова, чистая, стройная, гибкая, плавная, была не что иное, как поэзия благозвучная, которая сладко нежила ухо новыми свободными звуками, до тех пор неизвестными в языке русском... (Музыкальная школа) создала гармонию нашего стиха, после того как Карамзин создал гармонию нашей прозы. Введением всевозможных размеров она развила музыкальный элемент поэзии отечественной в разнообразнейших видах. Но поэзия образов много была забыта в этой школе и уступала поэзии звуков.

Из этой школы вышел Пушкин. От нее, по закону предания и наследия, существующему во всяком человеческом развитии, принял он стих оконченный звуком, стройный, гармонический. Но для Пушкина этого было мало. Ученик того поколения, которое непосредственно ему предшествовало, Пушкин изучал и Державина, как видим мы во многих его „лицейских стихотворениях", тем особенно важных, что они открывают нам тайну первоначального его развития. Гений Пушкина имел особенное сочувствие с пластическим элементом поэзии Державина. Он совместил в стихе своем образ Державинский со звуком Жуковского и Батюшкова—и тем повершил изящную форму русского стиха, который, в отношении к образу, достиг у него до прозрачности алебастра восточного, возделанного резцом Фидиевым, в отношении к звуку—до чистой мелодии русской, звучащей в опере великого Россини"...

Любопытный прежде всего, как мнение современника, заинтересованного тем же кругом явлений, отзыв Шевырева, с научной точки зрения, нуждается в существенных поправках. Как видно из общей связи, Шевырев не вполне отдает себе отчет, в чем

заключается „музыкальность“ стиха, и, подобно многим наблюдателям вплоть до наших дней, бессознательно смешивает „звучность“ стиха (богатство инструментовки, т. е. аллитерации, гармония гласных, рифмы и т. д.) с его „мелодичностью“—упрек, от которого не свободна и моя книга о Брюсове. Заслугой работы Б. М. Эйхенбаума является разделение этих понятий, которые иногда находятся, действительно, в некотором взаимодействии, но могут существовать также вполне самостоятельно. „Развитая интонационная система может придавать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма; более того—богатство инструментовки встречается скорее в лирике иного типа“ (11). Правда, в своей работе автор несовсем последовательно возвращается к приемам инструментовки Жуковского и Фета (стр. 95, 123 и особенно 158—165, в разборе стихотворения „Буря на море вечером...“); о внутренних рифмах у Жуковского и Лермонтова он говорит, как о приеме „отраженной мелодии“ (95). Вопрос об отношении этих двух элементов в поэзии музыкального типа, напр., в лирике Бальмонта, где интонация тесно связана с повторениями звуков и внутренними рифмами, остается открытым, и мне придется поэтому еще вернуться к нему в дальнейшем. Но самые понятия „звучности“ и „напевности“ должны, действительно, рассматриваться особо. Б. М. Эйхенбаум справедливо настаивает на том, что понятие „музыкального“ стиха или „мелодичного стихотворения“ должно употребляться не в неопределенном метафорическом смысле, который подсказывает нам непосредственное художественное впечатление от лирики известного стиля, а в более точном и определенном значении, которое оно получило в современной науке. В этом отно-

шении его работа исходит из принципов Эдуарда Сиверса, с методами которого не безинтересно ознакомиться и русскому читателю.

3.

Проф. Эдуард Сиверс, наиболее авторитетный из современных немецких лингвистов, возглавляет то направление науки о языке, которое от изучения древних памятников в их написании перешло к вопросам произношения (фонетики), рассматривая писанный текст, как систему исторически обусловленных и весьма несовершенных обозначений звучащей речи. „Филологии для глаз" (Augenphilologie) он решительно противопоставил „филологию для слуха" (Ohrenphilologie), считая это различие особенно существенным при изучении поэтического языка, где звуки не являются только „непроизвольным добавлением" (ungesuchte Beigabe) к смыслу, но нередко приобретают самостоятельное или даже главенствующее художественное значенче. Изучение живого произношения заставило Сиверса выделить, наряду с хорошо изученными прежде элементами звучания (акустическим качеством звуков, их относительной длительностью и силой), особый мало обследованный в наших языках, но, тем не менее, чрезвычайно существенный элемент акустического впечатления: „мелодию речи", т. е. известное чередование более высоких и более низких тонов, точнее—смену повышений и понижений (Ed. Sievers, „Rhythmisch-melodische Studien", Hdbg. 1912). При научном анализе этого вопроса естественно возникало сомнение, насколько такое мелодическое движение не случайно, имеет ли оно для данной фразы постоянные и как бы объективно обязательные

формы, или оно всецело предоставлено произволу и индивидуальности чтеца? Массовые эксперименты убедили Сиверса в том, что в известных пределах мелодическая интерпретация текста, напр., стихотворения, остается постоянной у различных чтецов, если только эти чтецы стараются непроизвольно следовать внушению автора (тип „Autorenleser"), а не искажают его замысла произвольной и искусственной декламацией (тип „Selbstleser"). Однако, может ли быть у самого поэта определенное задание, связанное с теми или иными приемами мелодизации? Сиверс приводит, между прочим, свидетельство Шиллера: „Когда я садился писать стихи, музыкальная сторона стихотворения чаще звучала в моей душе, чем было ясное представление о его содержании, относительно которого я не всегда имел определенное понятие". Влияние мелодического задания представляется Сиверсу, как регулирующий принцип при бессознательном подборе слов, в которых это задание находит осуществление: отбрасываются слова и обороты речи, которые могли бы нарушить мелодический стиль стихотворения, выбираются те, которые непроизвольно осуществляют данную мелодию. Читая стихотворение, мы невольно подчиняемся осуществленной в нем системе интонирования и воспроизводим, тем самым, художественное намерение автора [1]).

---

[1]) Принципы Сиверса успешно применяются при анализе стихов многочисленными учениками его в Германии, Англии и Америке. С другой стороны, противники Сиверса решительно оспаривают его утверждение объективной обязательности известных приемов мелодизации. Особенно спорным является принцип «массового эксперимента» над средним читателем. Некоторые ученики Сиверса предпочитают изучать свое собственное чтение. У нас

Мелодия речи (или „и н т о н а ц и я“ в узком смысле слова) в существенных отношениях отличается от мелодии музыкальной. В песне мелодия не зависит от текста: тот же самый текст может быть положен композитором на ноты различным образом; мелодия речи находится в функциональной зависимости от слова и фразы. В песне мы имеем тона определенной неизменной высоты, в языке существуют только скользящие тона (Gleitlaute), с тенденцией к повышению или понижению. Наконец, музыкальная мелодия движется точными интервалами (напр., терция, квинта); в обычной речевой интонации дано лишь направление движения (повышение или понижение) и некоторые пределы, в смысле более или менее значительных интервалов между соседними звуками, но в этих пределах могут встретиться довольно различные отклонения.

При изучении мелодии речи необходимо, по Сиверсу, иметь в виду следующие вопросы. 1. С п е ц и ф и ч е с к и й у р о в е н ь („тесситура“) данной мелодии—высокий, средний, низкий (существуют как бы теноровые и басовые партии, и потому стихотворение может быть для чтеца „не по голосу“). 2. В е л и ч и н а и н т е р в а л о в—большие или малые скачки между соседними звуками, особенно же—расстояние между максимумом и минимумом.

большого внимания заслуживают работы С. И. Бернштейна, сделавшего фонографические записи чтения современных русских поэтов и изучающего особенности их интонирования в связи с индивидуальными различиями их поэтического стиля. В противоположность Сиверсу С. И. Бернштейн приходит к выводу, что «закон исполнения в стихотворении не заложен». Поэты, по его мнению, нередко принадлежат к типу «Selbstleser» (см. С. И. Бернштейн «Стих и декламация», Русская Речь, нов. сер., вып. I, 1927).

3. Начало и конец—(„каданс“) мелодической фразы, имеющие свои особенности. 4. Какие звуки являются носителями мелодии—только ударные гласные, как это бывает чаще всего, или также неударные. 4. Является ли мелодия данного отрывка связанной или свободной—при чем под свободной мелодией подразумевается естественная речевая интонация, обусловленная строением фразы, а под связанной—некоторое абстрактное мелодическое движение, обусловленное хотя бы определенной формой лирической строфы.

Таковы основные вопросы, намеченные Сиверсом для лингвистического исследования. При изучении стиля данного писателя меняется направление нашего интереса: мы спрашиваем себя, каким образом использованы поэтом те возможности, которые дает ему язык. Определенный тип развития мелодии (ein bestimmter Typus) или смена различных типов (Wechsel dieses Typus) рассматриваются Сиверсом, как художественный прием, обусловливающий своим присутствием особое эстетическое воздействие (als Beitrag zur Formcharakteristik und Formwirkung eines Werks). Поэтому совершенно неосновательны те упреки, которые Б. М. Эйхенбаум делает Сиверсу, обвиняя его, как лингвиста, в некотором пренебрежении к специальным задачам поэтики, иными словами—„в изучении речевой интонации на стихотворном материале“ (13—16). В своем замечательном разборе первого монолога „Фауста“ Гёте Сиверс приводит целый ряд примеров, в которых изменение интонации рассматривается, как художественный прием. Так, в обращении Фауста к месяцу, в котором Сиверс видит „излияние томления и грусти и желания освобождения от давящей душу тяжести“ (der Erguss wehmütig-schmerzvoller Sehnsucht nach

Befreiung von drückender Last), в связи с изменением настроения, меняется ритм и интонация монолога: „интервалы становятся минимальными, тембр голоса приобретает мягкость“:

O sähst du voller Mondenchein
Zum letzen mal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht.
Dann über Büchern und Papier
Trübsel'ger Freund, erschienst du mir!.. и т. д.

За этим следует изменение настроения, „внезапный взрыв сильнейшего душевного волнения, который в динамическом и мелодическом отношении характеризуется скачками без всяких переходов, от сильных ударений к слабым, от низких тонов к высоким. Отдельные ударения резко выскакивают над общим уровнем. Голос потерял лирический тембр, который имел в предшествующем отрывке“:

Weh! steck ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes, dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht.
Beschränkt von all dem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt... и т. д.

В этом противопоставлении, безусловно убедительном и для русского читателя, приемы интонирования рассматриваются в их значении для художественной характеристики отдельных частей монолога и меняющегося настроения говорящего лица. Более интимного владения немецким языком требует поверка наблюдения Сиверса, по которому концы стихов („кадансы“) в первоначальной редакции „Фауста“ (так назыв. „Urfaust“) служат как бы лейт-мотивами для соответствующих действующих лиц: Фауст в конце стиха понижает („Hab nun, ach! die Philosophey, Medizin und Juristerei“...), Вагнер повышает („Ver-

zeiht! Ich hört euch deklamieren. Ihr last gewiss ein griechish Trauerspiel?...“), речь Мефистофеля характеризуется „беспокойным чередованием повышений и понижений“. В разговоре Фауста с Вагнером контраст между их внешним обликом и характером подчеркнут таким образом, я сказал бы, и в речевой характеристике: не только в своеобразном словаре и оборотах речи говорящих, что бросается в глаза прежде всего, но даже—в интонации; различие, быть может, отчасти основано на том, что Вагнер все время говорит нерешительными полувопросами, а Фауст отвечает утверждениями или в назидательном тоне. В классической трагедии Гёте „Незаконная дочь“ („Die natürliche Tochter“) такие лейтмотивные кадансы, характеризующие говорящего, отсутствуют: в каждом диалоге, независимо от говорящего лица, один из собеседников повышает, а другой понижает. Я полагаю, что в этом можно усматривать особенность позднейшей классической манеры Гёте, который и в других отношениях отказывается от речевой характеристики действующих лиц, говорящих на одинаковом благородно и условно-возвышенном поэтическом языке, в то время как для натуралистической техники молодого Гёте существенно именно стремление к индивидуализации психологического типа и речевого облика его героев.

Исследования Сиверса открывают возможность пересмотреть неопределенное метафорическое понятие „музыкальной лирики“ путем более точного фонетического анализа ее звуковых особенностей. Давая описание мелодии речи в отличие от музыкальной мелодии, Сиверс отмечает различие установки голоса при пении (Singstimme—„певческий голос“) от обычной интонации разговорной речи (Sprechstimme—„разговорный голос“), с ее „сколь-

зящими тонами", неопределенными интервалами и т. п. Б. М. Эйхенбаум справедливо указывает на отличия „стихотворного голоса" (Versstimme) от нормальной речевой интонации. „Свойственное разговорной речи скольжение тонов (Gleittöne) значительно сокращается, является характерная напевная монотония, а интервалы становятся более устойчивыми. Интонация приобретает особый характер, далеко отступая от обыковенной смысловой" (18). Но в пределах стихотворной интонации существуют также различные типы интонирования; автор различает интонацию лирического стихотворения от эпической (сказовой) и от драматической. „По сравнению с интонацией эпической или специально-сказовой лирическая интонация характеризуется бóльшим разнообразием голосовых модуляций и бóльшей напевной выразительностью. По сравнению с интонацией драматической или ораторской—наоборот, большей монотонней или хроматизмом" (8). Тот же „интонационный принцип деления" выдержан автором в его классификации лирических стилей, благодаря чему его система приобретает большую стройность. Он различает в лирике три типа— „декламативный", „напевный" и „говорной".

В существовании этих типов нас, действительно, убеждает непосредственное впечатление. Как пример „говорного типа" я приводил уже выше стихотворения Анны Ахматовой. „Декламативный тип" представлен в классической оде XVIII века и ее более поздних отражениях. Напр., у Пушкина:

О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?
Что возмутило вас? Волнения Литвы?
Оставьте: это спор Славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный Судьбою;
Вопрос, которого не разрешите вы...

„Напевный тип“ представлен во многих стихотворениях Фета, вообще—в том поэтическом стиле, который я называю романтическим. Напр.:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне.
Травы степные унизаны влагой вечерней.
Речи отрывистей, сердце опять суеверней...
Длинные тени вдали потонули в ложбине.
В этой ночи, как в желаниях, все беспредельно!
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,—
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени!...

Мы ощущаем в этих примерах различие интонации так же отчетливо, как в примерах Сиверса из „Фауста“. Б. М. Эйхенбаум дает этим различиям несколько суммарное определение, к которому мне придется вернуться ниже. В декламативной лирике, напр., в классической оде, „интонация не выдвигается на первый план—она как бы аккомпанирует канону логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления“. В классической оде появляются, конечно, вопросы и восклицания с характерной для них интонацией; однако, они „не развиваются в цельную систему интонирования“. В лирике говорного типа „можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной и таким образом „снизить“ ее напевное значение“. Такая лирика „обычно развивается на фоне падающей песенной лирики“ (ср. сказанное мною об Ахматовой и символистах), и появление ее „обычно подготовляет переход к расцвету прозы“. Наконец, в лирике напевной интонация доминирует, выступая, как „форманта“, как „организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонети-

ческих моментов она занимает первое место". При этом мы наблюдаем „не простую смену речевых интонаций, а развернутую систему интонирования", „с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д.". Термин „мелодика" автор предпочитает употреблять не в обычном, более широком смысле (для всякой смены интонаций, как у Сиверса), а в этом более специальном значении „интонационной системы" в напевной лирике (8—10) [1]).

После этих предварительных замечаний мы имеем полное право ожидать, что автор приступит к более детальному сравнению мелодических приемов напевной лирики и интонации лирики говорного и декламационного типа, как в смысле отдельных более употребительных мелодических ходов, так и в отношении общей манеры интонирования, чему я лично придаю особенно большое значение (уменьшение „скольжения тонов", изменение тембра голоса и т. д.), чтобы затем перейти к изучению общего интонационного движения, состоящего, по его мнению, в неупорядоченной смене интонаций в одних случаях и в „цельной системе интонирования"—в других. Классический пример из „Фауста", приведенный у Сиверса, намечает идеальный образец такого исследования, и, может быть, было бы вполне достаточно

[1]) Аналогичное различие установлено уже одним из представителей „лингвистической школы" Сиверса, Фр. Сараном (Fr. Saran „Deutsche Verslehre", 1907, стр. 6). Саран различает простое чередование высот, напр. в отрывке прозы („мелос"), и „музыкальное воздействие" стихотворения („мелодика" в собственном смысле). Само по себе, говорит Саран, чередование интонаций „настолько же мало мелодично, как повышения и понижения при завывании ветра".

проанализировать несколько самоочевидных примеров разного интонационного стиля, вроде пушкинской оды „Клеветникам России“, „Мелодии“ Фета и стихотворений Ахматовой, чтобы притти на этот счет к определенным и прочным выводам. Однако, здесь нас встречает в книге Б. М. Эйхенбаума неожиданный и несколько странный поворот. Методу Сиверса, как чисто фонетическому (лингвистическому), автор, как я уже вскользь упоминал, противопоставляет свой собственный метод, в котором мелодия рассматривается, как явление стиля. „Вопросы голосового тембра, отношений между высотами гласных, установления интервалов и т. п.“ он сознательно „оставляет в стороне, как вопросы чисто лингвистические“ (16). Сиверс и его школа, по мнению автора, как лингвисты, занялись „изучением речевой интонации на стихотворном материале“. „С его точки зрения в каждом стихотворении есть своя „мелодия“, под которой он разумеет чередование высоких и низких тонов. Он наблюдает самую фонетическую систему этого движения и старается в каждом отдельном случае верно уловить ее. Отсюда—необходимость проверки путем массового эксперимента, при котором все-таки невозможно избежать субъективности“ (15). Для исследователя поэтики реальное движение интонации не представляет интереса: он изучает интонацию, как формирующее композиционное начало в лирике напевного типа, исходя из „гипотезы“, что в стихотворениях напевного типа интонация служит основным фактором композиции и слагается в цельную мелодическую систему, строение которой можно наблюдать“ (16). Каким образом „можно наблюдать“ мелодическую систему поэта в целом, отказываясь от наблюдений „отно-

шений между высотами гласных", от „установления интервалов" и пр., остается для меня загадочным. Поясню свою мысль примерами.

Изучая ритмическую структуру данного стихотворения, исследователь поэтического стиля, конечно, в праве не интересоваться вопросами общелингвистическими: о характере русского ударения, об изменении силы ударения в синтаксическом целом и т. д. Предоставляя решение этих вопросов работам по грамматике русского языка, законы которого обязательны и для данного стихотворения (поскольку тот или иной вопрос не потребует пересмотра в связи с деформацией ударений в языке поэтическом), он пользуется данными лингвистики для своих специальных целей—описания ритмического строения стихотворения. Но что бы мы сказали если бы исследователь ритмики Пушкина захоте'л описать нам его „ритмическую систему", налагая на себя обязательство не говорить о том, как чередуются ударные и неударные слоги в пушкинском ямбе, например, при сопоставлении таких стихов, как: „Мой дядя самых честных правил" (4 ударения) с такими, как: „Когда не в шутку занемог" (3 удар.) или: „И кланялся непринужденно" (2 удар.)? Или—другой пример. Рассматривая инструментовку стихотворения, мы не станем, разумеется, говорить о характере русского ударного „*а*" с произносительной и акустической точки зрения, об оттенках фонемы „*е*" в таких словах как „цен" и „стен", или о редукции гласных в неударном слоге, пользуясь этими фактами, как установленными фонетикой особенностями русского языка. Но как мы могли бы изучить характер инструментовки у Пушкина, его систему пользования различными по своему качеству зву-

ками, не касаясь вопроса о повторении ударного „*у*“ в начале стихотворения „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ или отказываясь от описания аллитераций в стихах: „Шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой...“? Между тем, Б. М. Эйхенбаум хотел бы говорить о системе мелодизации, умалчивая о „повышениях“ и „понижениях“, интересных, будто бы, только для лингвиста. Тут какое-то недоразумение, к сожалению, чреватое огромными последствиями для книги: оно заставляет автора ставить и решать вопросы, в большинстве случаев не имеющие к мелодике никакого непосредственного отношения. При этом, благодаря отсутствию сравнений с иными типами лирических стихотворений, возникает серьезная опасность недосмотров и ошибок, состоящих в приписывании мелодического воздействия таким элементам языка и стиля мелодических стихотворений, которые сами по себе никакой мелодической ценностью не обладают и потому встречаются не менее часто (конечно, в сочетании с другими, более существенными для определения характера интонации элементами) в стихотворениях декламативного и говорного типа.

Итак, путь, предлагаемый Б. М. Эйхенбаумом для изучения мелодии стиха, в противовес Сиверсу, лежит за пределами чисто фонетических вопросов, т. е. мелодики в собственном смысле слова. Исходя из вполне справедливой „гипотезы“ (вернее—из живого опыта) о существовании лирики напевной, мелодической, в которой „музыкальное“ задание особенно заметно („доминирует“), он ставит вопрос о том, какими особенностями строения стиха осуществляется это задание. При этом намечаются три группы вопросов: мелодика и ритм („отражен-

ная мелодика"), мелодика и вопросительная форма предложения (роль „вопросительной интонации"), мелодика и синтаксис (строение „мелодической фразы"). Примерами для этих трех вопросов служит соответственно лирика Лермонтова, Жуковского и Фета.

4.

В лирике напевного стиля чрезвычайно распространены трехсложные размеры (анапесты, амфибрахии, дактили). Пушкин ими пользуется редко, предпочитая „классический ямб", как „самый разговорный из всех метров" („по отзыву Аристотеля", 10). У Лермонтова они представлены в большом числе примеров. Б. М. Эйхенбаум вполне справедливо указывает на связь этих размеров с английскими балладами и переводными балладами Жуковского („Замок Смальгольм"). От английской баллады пошли у Лермонтова и вариции в анакрузе, т. е. изменения в числе предударных слогов („На запад, помчался бы я, Где цветут моих предков поля"), и внутренние рифмы при членении стиха на две диподии (Жуковский: „Но под шумным дождем, но при ветре ночном", Лермонтов: „Видали-ль когда, как ночная звезда..."); вообще, такое членение стиха на два полустишия, нередко сопровождаемое ритмико-синтаксическим параллелизмом диподий, очень обычно в четырехстопном амфибрахии и анапесте („Но тщетны мечты, бесполезны мольбы", „Где в замке пустом, на туманных горах"). У Жуковского и особенно у Лермонтова впервые появляются так назыв. „дольники", т. е. чисто-тонические стихи, построенные на счете одних ударных слогов, тогда как число неударных между ударениями— величина переменная (обычно $X = 1,2$),—новый

метрический принцип, получивший особенное значение у символистов (напр., у А. Блока). Трехсложные размеры особенно богато представлены в более позднюю эпоху у Фета (и у Некрасова; ср. К. Чуковский „Некрасов, как художник“, 1921), нередко сопровождаемые членением на диподии и внутренними рифмами; прибавлю, что в лирике Бальмонта эти последние приемы становятся доминирующими (подражателем и популяризатором Бальмонта именно в этом отношении явился Игорь Северянин).

Все эти факты рассматриваются в книге Б. М. Эйхенбаума, как явление „отраженной мелодики“, т. е. „мелодики, которая механически порождается ритмом“. „Плавность ритмического движения“ (в трехсложных размерах отсутствуют пропуски метрических ударений, обычные в ямбе и хорее), „соединяется с интонационной плавностью — создается как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев“ (95).

В противоположность автору, я решительно сомневаюсь в том, что мелодия может „механически порождаться“ ритмом. Стоит только вспомнить, что чередованием четырехстопного амфибрахия с трехстопным написаны одинаково „Ангел“ Лермонтова и „Песнь о вещем Олеге“ Пушкина, для того, чтобы убедиться в отсутствии такой механической связи между мелодией и ритмом. В повествовательном стиле пушкинской „Песни“ напевное исполнение противоречило бы смыслу поэтических слов, их общему эпическому тону, который подсказывает нам непроизвольно то, что автор в другом месте называет „повествовательным сказом“. У Лермонтова, напротив того, уже первый стих сразу вводит нас

в особое эмоционально повышенное, насыщенное лиризмом настроение и тем самым требует мелодического исполнения:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Прибавлю, что у Лермонтова, как и у Пушкина, отсутствуют в этом стихотворении и диподическое членение, и ритмико-синтаксический параллелизм полустиший и внутренние рифмы. Отдельные примеры параллелизма встречаются у Пушкина несколько раз („И пращ и стрела и лукавый кинжал“, „И волны и суша покорны тебе“, „И холод и сеча ему ничего“), но не имеют особого мелодического значения; у Лермонтова—только один пример („И небо и звезды и тучи толпой“), который как и все стихотворение, окрашен мелодически. Таким образом ритмическая форма сама по себе не порождает мелодии механически, а только помогает осуществлению мелодического задания, если оно подсказывается нам эмоциональным выбором слов, особой смысловой окраской (ср. также амфибрахии в описательном стихотворении „Кавказ подо мною...“ и в характерно - декламационной „Вакхической песне“).

Впрочем, в этом примере сторонник „отраженной мелодики“ мог бы указать на существенное различие строфической композиции (у Лермонтова—смежные мужские рифмы по схеме: aa, bb; у Пушкина—чередующиеся мужские и женские в сложной строфе из шести стихов, типа: a b, a b, cc). Укажу другой пример совершенно одинаковых метрических построений, требующих, однако, различной мелодической интерпретации.

У Бальмонта:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

У Пушкина:

Гляжу, как безумный на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
Когда легковерен и молод я был,
Младую Гречанку я страстно любил.
Прелестная дева ласкала меня;
Но скоро я дожил до черного дня...

У Бальмонта таинственное, тревожное, эмоционально-взволнованное настроение, лирические вопросы, которые остаются без ответа и т. д. подсказывают напевное чтение. У Пушкина—эпический рассказ, с растущим ускорением драматического движения („Я дал ему злата и проклял его, И верного позвал раба моего...“ и т. п.) препятствует такому исполнению. Существенно также и различие в выборе слов: язык Пушкина, всегда точный, логически отчетливый, со всей полнотою смыслового веса слова-понятия—и язык Бальмонта, лирически затуманенный, в котором доминирует определенный эмоциональный тон, подчиняющий каждое слово лирическому настроению целого. Я не отрицаю, конечно, значения лирических вопросов, повторений и параллелизмов у Бальмонта—но об их значении скажу особо в дальнейшем: для меня они тоже прежде всего связаны с эмоциональной окраской стихотворного целого и не могут оказывать на нас „механического“ воздействия. К тому же мы видим, что в „Ангеле“ эти приемы отсутствуют.

Даже употребление „дольников", обычное и у нас, и на Западе (в Германии и Англии) в поэзии романтического стиля, само по себе не подсказывает никакой определенной мелодической интерпретации. В этом смысле любопытно сопоставить с разговорными дольниками Ахматовой (ср. выше „Как велит простая учтивость..." или „Было душно от жгучего света") обычные напевные дольники Блока, укоренившегося у нас этот размер,— в „Стихах о Прекрасной даме":

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад...

При полном тождестве в ритмическом отношении, у Блока этот размер звучит как песня, у Ахматовой—как разговор. Причина опять в общем эмоциональном тоне стихотворения, в его смысловой окраске, в выборе слов, иногда—в синтаксических особенностях. Разговорная фразеология Ахматовой, синтаксические переносы, разрушающие метрические границы стиха, выбор точного эпитета, эпиграмматические словесные формулы и т. п., вот те причины, которые заставляют нас воспринимать дольники Ахматовой на фоне привычной мелодической лирики Блока, как „разговорные стихи".

Это явление наблюдается не в одном русском языке. Немецкий четырехударный тонический стих с парными рифмами („Knittelvers") в различной стилистической среде получает также совершенно различную мелодическую окраску:

В начале первого монолога Фауста („Urfaust"):

Hab nun, ach! die Philosophey,
Medizin und Juristerey,
Und leider! auch die Theologie
Durchaus studiert, mit heisser Müh!

В балладе „Лесной царь“:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Тут, прежде всего, разница смысла, эмоционального тона, на которую указывал Сиверс в приведенном выше разборе других отрывков того же монолога Фауста, с их меняющейся так внезапно интонацией, различие словаря, фразеологии и т. д. Далее—различие синтаксического сцепления стихов (переносы из одного двухстишия в другое в Фаусте, ср. Saran, „Die Einheit des ersten Faustmonologs“, Zs. f. Deutsche Philologie“, XXX), гармоническое членение отчетливо построенной сложной строфы в балладе и композиционная бесформенность длинной строфической тирады в монологе. Итак, я не хочу всецело отрицать значения чисто-метрических вопросов для мелодики (напр., строения замкнутой по определенному закону лирической строфы); но это значение ритмические факторы приобретают не „механически“, а только в связи с другими факторами—прежде всего смысловыми, в определенном стилистическом окружении, в единстве стилистических приемов, осуществляющих известное художественно - психологическое задание. Между прочим, трехсложные размеры, действительно преобладают в романтическом, напевном стиле. „Пушкин—мастер четырехстопного ямба, Фет—мастер анапеста и дактиля“ (10). Тем не менее они не порождают „механически“ напевного чтения, а только облегчают осуществление мелодического движения там, где оно уже возникло, благодаря указанным выше более существенным факторам. В этом смысле господствующая в трехсложных

размерах ритмическая монотония сильных ударений на определенных местах (в противоположность подвижности ударения в ямбе и хорее) является только удобной средой, которой, поэтому, охотнее всего пользуются именно поэты напевного стиля.

То же относится и к „внутренним рифмам“, как явлению „отраженной мелодики“. Мы привыкли рассматривать внутренние рифмы, как признак напевного, романтического стиля; при этом всегда припоминается Бальмонт. Но внутренние рифмы, даже при условии членения на диподии, никогда не порождают мелодии „механически“. Напр., в „Сетях“ Кузмина можно найти многочисленные примеры постоянных внутренних рифм, объединяющих полустишия, в стихотворении скорее разговорного типа:

Кем воспета радость лета,
Роща, радуга, ракета,
На лужайке смех и крик?
В пестроте огней и света
Под мотивы менуэта
Стройный фавн главой поник.

. . . .

Запах грядок прян и сладок,
Арлекин на ласки падок,
Коломбина не строга.
Пусть минутны краски радуг,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга!

Общий смысл стихотворения, слегка иронический тон поэта, выбор слов и т. д.—все это непохоже на те стихотворения Бальмонта, или Жуковского и Лермонтова, в которых встречаются внутренние рифмы. Самые рифмы—иного типа, они объединяют морфологически разнородные категории („смысловые рифмы“—грядок: сладок), тогда как у Бальмонта преобладают морфологически однородные рифмы, нередко притом—суффиксальные и

флексивные, т. е. „звуковые“ по преимуществу (ожиданье: страданье: рыданье; отдавался: раздался: постучался). Отсутствует также существенный элемент: синтаксический параллелизм полустиший. Но он отсутствует и в примере, который приводится у Б. М. Эйхенбаума из Лермонтова („Видали ль когда, как ночная звезда...“ 94) и, следовательно, не обязателен и для напевного стиля. С другой стороны, следует подчеркнуть, что такой параллелизм нередко встречается и у поэтов декламационного стиля, напр., у Байрона. Ср. вступление к „Абидосской невесте“:

Tis the land of the East, 'tis the clime of the Sun!
Can he smile o'er such deeds as his children have done?..
Oh! wild, as the accents of lovers' farewell,
Are the hearts, which they bear, and the tales, which they tell!

Итак, только единство стилистических приемов и прежде всего смысл стихотворения, его особый эмоциональный тон, определяют собой напевность стиха. Мелодики, „механически порождаемой ритмом“, мы в приведенных в книге Б. М. Эйхенбаума примерах, как видно из предыдущего, усмотреть не могли.

5.

Вопросительные предложения обладают, как известно, особой интонацией, отличающей форму вопроса от простого утверждения (ср. А. М, Пешковский, „Русский синтаксис в научном освещении“, изд. 2-ое, 1920, стр. 340). По мнению Б. М. Эйхенбаума, в лирике напевного стиля поэт отдает предпочтение „некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций—именно тем, которые по своей фонетической природе оказыва-

ются более способными к мелодической деформации и мелодическому развертыванию“ (23). „Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться те, которые характерны для эмоционально окрашенной речи, а не те, которые преобладают в речи деловой или чисто повествовательной. Иначе говоря—это должны быть интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания“ (27). Примером служит Жуковский, у которого, действительно, как это видно из приведенных в книге примеров, вопросительные предложения играют особо важную роль.

В поэзии Жуковского, после краткого периода подражания одам Державина, автор различает два стиля, последовательно сменяющие друг друга. Более ранние стихи написаны в стиле „медитативных элегий“ Греевского типа; в более поздних господствует форма песни. Вот два случая вопросительной интонации того и другого рода:

(1) „К Нине“ (1808):

...Ах! будешь ли в бедах мне верная подруга?
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?
Ужель, во глубине души тая страданья,
О Нина! в страшную минуту испытанья
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?.. и т. д.

(2) „Весеннее чувство“ (1816).

Легкий, легкий ветерок
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь
Очарованный поток?
Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось
Перелетная весна?... и т. д.

Несомненно, прежде всего, что интонация в обоих стихотворениях различная. С точки зрения положенной в основу книги классификации следовало бы говорить о „медитативно-элегической“ интонации рядом с обычной „песенной“, или как особый вид последней—непредвиденное осложнение предложенной в первой главе классификации! (Впрочем, так же неожиданно в главе о Фете появляется новый тип интонации „эфматической“, 121—122 и сл.). Чем, однако, вызывается это различие интонации? Автор подробно останавливается на синтаксической конструкции стихотворений того и другого типа. И там и здесь мы находим ту же сложную систему вопросительных предложений, с обычными приемами „развертывания“, „увеличения амплитуды“ мелодической фразы, „перемещения вопросительного слова“ (инверсии) и т. п., от которой различие, очевидно, не зависит, раз эти приемы встречаются и в том и в другом стихотворении. Существенное значение могут иметь метрические особенности, на которых автор на этот раз не останавливается—медитативные элегии написаны „длинными стихами“ (и это—обычная форма для поэтических раздумий), что может вызывать изменение темпа речи и т. д. Но прежде всего существует разница в смысле самых вопросов и, с тем вместе,—в общем эмоциональном тоне стихотворения, из вопросов состоящего. В „медитативных элегиях“ преобладают вопросы, в которых естественно выражается „раздумие“: характерные для Жуковского в этот период „ужель“ („Ужели никогда не зреть соединенья? Ужель иссякнули всех радостей струи?..“ и т. п.), „иль“, „ли“ (в особенности сочетания: не + глагол или имя существительное + + ли: „Не мнится ль ей, что отческого дома лишь

только вход земная сторона?“). Все эти типы вопросов вполне правильно отмечены у Б. М. Эйхенбаума, но он не делает из их преобладания совершенно естественного вывода: не вопросительная интонация сама по себе и не развертывание вопросов в сложную систему синтаксического параллелизма определяет напевность стиха, мелодический стиль исполнения, а смысловой характер этих вопросов. Можно даже предусмотреть заранее, что „элегическая интонация“ найдет себе осуществление не только в вопросах, но и в других построениях, окрашенных лирическим раздумием. Сам автор приводит „элегический отрывок“—„где разрабатывается и н а я, н е в о п р о с и т е л ь н а я интонация“ (50):

Смотрю ли, как заря с закатом угасает—
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туманну даль вечернею порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю—
Во всем печальных дней конец воображаю...

С другой стороны, вопросы встречаются не только в песенной лирике. Они играют существенную роль и в декламативной оде XVIII века (напр., у Державина или Пушкина: „О чем шумите вы...?“). Б. М. Эйхенбаум имеет в виду это возражение. Но с его точки зрения разница заключается в том, что в декламативной лирике вопросы стоят уединенно, „играют роль риторически окрашенных вступлений“, а не „простираются на ряд строф“, как у Жуковского, „окрашивая собою все стихотворение и слагаясь в систему интонирования“ (35).

Следует пожалеть о том, что увлеченный своею главной мыслью о мелодике, как о „системе интонирования“, автор не остановился более подробно на смысловом различии между „риторическим“ и „напевным“ вопросом, о котором он упоминает вскользь (27). Дело в том, что в классической оде, где, обычно, действительно, преобладают уединенные вопросы — вступления, могут встретиться примеры развернутой системы риторических вопросов, со всеми обычными приемами этого „развертывания“, „расширением амплитуды“, „перестановкой вопросительных членов“ и т. д., и ода, тем не менее, не перестанет быть риторической, а не напевной. Так, у Ломоносова „Ода, выбранная из Иова“, где, кроме вступительной и заключительной строфы, все стихотворение образует систему вопросительных предложений:

...Кто море удержал брегами
И бездне положил предел,
И ей свирепыми волнами
Стремиться дале не велел?
Покрытую пучину мглою
Не Я ли сильною рукою
Открыл и разогнал туман,
И с суши сдвинул океан?..
. . . .
Стремнинами путей ты разных
Прошел ли моря глубину?
И счел ли чуд многообразных
Стада, ходящие по дну?
Отверзлись ли перед тобою
Всегдашнею покрыты мглою
Со страхом смертные врата?
Ты спер ли адовы уста?..

С другой стороны, чисто напевный характер имеют уединенные вопросы, отнюдь не „развивающиеся в цельную систему интонирования“, во мно-

гих стихотворениях Фета, Бальмонта, молодого Блока. Напр., в уже цитированных „Камышах“:

> О чем они шепчут? О чем говорят?
> Зачем огоньки между ними горят?

И значительно дальше в том же стихотворении:

> „Кого? Для чего?“ камыши говорят.
> „Зачем огоньки между нами горят?“

Итак, различие между вопросами в напевной и декламационной лирике не столько в композиционной системе, в которую слагаются вопросы, сколько в смысловом характере самых вопросов и в общем смысле стихотворения. У Державина и Ломоносова это — вопросы риторические, у Жуковского в его „песнях“, как и у Бальмонта, — особый тип лирически-неопределенного, эмоционально-окрашенного вопроса, выдающего волнение, тревогу, ожидание и т. п. В лирике символистов такие вопросы очень обычны; напр., у Бальмонта: „Кто это ходит в ночной тишине? Кто это бродит при бледной луне?“ „Но кто меня в ночной туман так ласково зовет?“ „Отчего так грустны эти жалобы? Отчего так бьется эта грудь?“ У Брюсова: „Что я увижу? Что узнаю?“ У Блока: „Кто, проходя, души моей скрижали заполонил упорною мечтой? Кто, проходя, тревожно кинул взоры на этот смутно отходящий день?..“ „Кто знает, где это было? Куда упала звезда? Какие слова говорила, говорила ли ты тогда?“ „Но откуда в сумрак таинственный смотрит, смотрит свет голубой?“ По смыслу и общему стилистическому значению эти вопросы большей частью тождественны с теми неопределенными местоимениями и наречиями, которые так обычны в романтическом стиле („кто-то“, „что-то“, „где-то“, „куда-то“; ср. „Брюсов“, прим. 5; К. Чуковский „Книга об

А. Блоке", стр. 9) [1]. „Кто?" соответствует „кто-то", „куда?" соответствует „куда-то"; и в том и в другом случае обозначается неопределенность действующего лица, места и времени действия, его причины и т. д. Напр., вм. „Кто это ходит в ночной тишине?" (Бальм.) мы могли бы сказать: „Кто-то ходит в ночной тишине", или, наоборот, вм. „Кто-то шепчет у окна, точно ветки шелестят" (Сологуб) сказать „Кто там шепчет у окна, точно ветки шелестят?" Конечно, движение интонации изменилось бы в обоих случаях, но ее общий характер, как мелодической, от этого не потерпел бы никакого ущерба: и вопросительная форма и неопределенная, в связи с общим смыслом стихотворения, одинаково требуют напевного исполнения. Вопросы Жуковского в его „песнях" именно такого характера: „Кто ты, призрак, гость прекрасный? К нам откуда прилетел?" „Чем опять душа полна? Что опять в ней пробудилось?" Это лирически неопределенные, эмоционально взволнованные, как бы тревожные вопросы; напевное исполнение (т. е. „манера интонирования") подсказывается их содержанием и общей эмоциональной окраской, а не тем фактом, что здесь налицо „вопросительная интонация", как таковая, и не „системой интонации".

6.

Значение синтаксических форм для ритмического строения стиха было выдвинуто в недавнее время в докладе О. М. Брика „О ритмико-синтаксических фигурах", к сожалению—до сих пор не на-

[1]) Аналогичные формы указаны выше в статье „Задачи поэтики", при разборе отрывка из Тургенева.

печатанном. Автор рассматривает различные примеры ритмико-синтаксического параллелизма в пределах отдельного стиха („В час незабвенный | в час печальный", „в косматой шапке | в бурке черной". „о доблестях | о подвигах | о славе") и устанавливает общее значение синтаксических фактов для характеристики ритма данного произведения. В книге „Композиция лирических стихотворений" я выдвинул положение, что внешнее построение стихотворения, как целого, определяется художественным упорядочением синтаксических (и смысловых, „тематических") элементов на фоне метрического членения на строфы. Нормальный тип строфы представляет такое построение, в котором метрическому делению на стихи, периоды и строфы соответствует синтаксическое деление на более или менее обширные синтаксические группы, совпадающие с границами метрических единиц („стансы"). Напр.:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальный |
Я долго плакал пред тобой. ||

На фоне „нормальной" строфы становятся ощутимыми, как композиционные приемы, различные индивидуальные отклонения,—т. е. несовпадение синтаксической и метрической композиции („перенос" или enjambement). Напр., строфа распадается метрически на два периода по два стиха (2+2), а синтаксически на две неравные группы, занимающие один и три стиха (1+3). У Тютчева:

В небе тают облака; ||
И лучистая от зноя
В искрах катится река, |
Словно зеркало стальное. |||

При рассмотрении стихотворения, как синтаксического целого, обнаруживаются различные приемы синтаксического сцепления, „сопоставления“ его частей—синтаксический параллелизм, повторения (особенно часто „анафоры“ и др.), которые я постарался описать в их общей морфологической структуре. Так, известное стихотворение Фета („Я пришел к тебе с приветом рассказать, что солнце встало... рассказать, что лес проснулся... рассказать, что с той же страстью... рассказать, что отовсюду...“) представляет развернутое сложное предложение, в котором каждая строфа связана с соседней синтаксическим и тематическим параллелизмом, заключая дополнительное придаточное предложение (одна из тем, о которых рассказывает поэт), причем четкость этого деления подчеркивается анафорой („рассказать...“). Конечно, далеко не всегда синтаксическое членение является таким отчетливым, обнаженным. Не всегда оно построено и на точной симметрии: возможны и здесь перестановки („инверсии“), переносы за пределы метрической единицы („enjambement“), которые ощущаются нами, как своеобразное изменение художественной композиции—как прием нарушения простой, математической повторности. Так, в первой строфе стихотворения Фета анафора сдвинута во второй стих свободным зачином („Я пришел к тебе с приветом рассказать...“); так, внутри отдельных строф дальнейшие членения на основе синтаксического параллелизма представляют существенные различия, то совпадая с метрическими периодами („рассказать, что с той же страстью... что душа все так же счастью...“), то располагаясь менее симметрично („рассказать, что солнце встало, что

оно горячим светом по листам затрепетало“). Изучение различных типов синтаксического об‘единения, более строгих и симметричных, и более свободных и индивидуальных, на фоне постоянного метрического членения, вскрывает, как мне кажется, для каждого стихотворения его композиционный остов.

Эти общие принципы лежат в основе книги Б. М. Эйхенбаума. Анализу ритмико-синтаксической композиции стихотворений Жуковского, Лермонтова, Фета посвящена значительная часть его работы, и нельзя не признать, что именно в описании индивидуальных отличий каждого отдельного поэта и даже стихотворения он проявляет необыкновенную тонкость вкуса и остроту анализа. Но в соответствии с темой книги изменилась и задача исследователя. Синтаксические факты интересуют его уже не сами по себе, а „с точки зрения их мелодического значения“ (17). Автор ставит себе целью изучение мелодической фразировки в лирике напевного стиля, строения мелодической фразы или, говоря его словами,—изучение „медико-синтаксических фигур“ (17). Этим, как мне кажется, изучение синтаксической композиции в значительной степени затемняется и переходит в область спорных и нередко ошибочных построений.

Как я уже сказал, Б. М. Эйхенбаум изучает ритмико-синтаксическое построение стихотворения—различные формы параллелизма, перестановки (инверсии), переноса (emjambement) и т. д., и истолковывает их, как факты мелодические. Я не буду останавливаться на том, насколько правильны в отдельных случаях эти истолкования: при современном состоянии изучения мелодики речи в общей

науке о языке здесь, неизбежно, у автора должно быть много спорного и субъективного. Впрочем, он сам в предисловии оговаривается, что не придает большого значения „отношению между высотами гласных“, „установлению интервалов“ и т. д. (16), считая это, как мы уже видели, „вопросами чисто-лингвистическими“. Замечу только, что между порядком слов и движением мелодии далеко не во всех случаях существует тот однозначный мелодико-синтаксический параллелизм, на который, повидимому, бессознательно опирается автор в своем учете явлений синтаксической композиции, как мелодических фигур. Особенно же это относится именно к мелодическому чтению, которое, в противоположность отчетливой логической интонации деловой речи, в большинстве случаев отличается „большей монотонней“, „хроматизмом“, менее отчетливым выделением интервалов. В практической речи, на вопрос „что это шумит?“ мы отвечаем: „это лес шумит при звуке ветерка“ с отчетливым динамическим и интонационным выделением слова „лес“ и менее сильным слова „ветерка“; или, на вопрос: „что там на небе светлеет?“ отвечаем с таким же выделением: „месяц плывет по небу“ (т. н. „психологические сказуемые“). В лирическом стихотворении „мелодического типа“ отношения гораздо менее отчетливы; чтению Б. М. Эйхенбаума: „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне“ можно противопоставить другое „месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне“ или даже: „месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне“, так как логическая дифференциация, выделяемая ударением и повышением, отсутствует и, вообще, интонационные контрасты ослаблены: в этом отношении декла-

мационная лирика гораздо богаче и разнообразнее, чем напевная. В стихотворении „Когда волнуется желтеющая нива“, в противоположность автору, повышающему на „психологических сказуемых“ („нива“, „лес“, „слива“, см. стр. 106) я делаю повышение в конце каждого предложения („нива“, „ветерка“, „листка“), особенно, когда движение придаточных предложений ощущается мною, как незаконченное, как направленное к разрешению в главном. Об этом, конечно, можно спорить, но это показывает, что в эмоциональной речи, в мелодическом стихотворении эти отношения далеко не так отчетливы, как это представляется автору.

Более важное значение имеет, однако, принципиальный вопрос—в какой мере различные приемы синтаксической интонации, „симметрия“, „повторение“, „кадансирование“ и пр. действительно делают стихотворение напевным? Теоретически вполне допустимо обратное мнение: в напевной лирике меняется общая манера интонирования независимо от той или иной синтаксической системы интонации (в этом смысле лингвистика говорит, напр., о „напевных говорах“, которые в синтаксическом отношении вряд ли особенно отличаются от говоров ненапевных). Вопрос этот совпадает с другим: действительно ли, как думает автор, указанные им интонационно-синтаксические приемы исключительно свойственны напевной лирике, или они встречаются и в декламативной, разговорной и т. д.? В книге Б. М. Эйхенбаума элемент сравнительный отсутствует почти сполна, и потому мы легко можем приписать особенностям мелодической лирики те явления, которые встречаются во всякой стихотворной речи вообще.

В самом деле известное движение интонации, и, в этом смысле, чередование или смена повышений и понижений присутствуют во всякой звучащей речи. В поэтическом языке, в связи с упорядочением метрического строя и распределением синтаксических групп в постоянных границах стиха, периода и строфы, самое мелодическое движение укладывается в известную систему. При синтаксических повторениях, параллелизме и т. д., которые встречаются во всякой лирике, система становится отчетливой. Обозначает ли это, однако, развитие мелодического стиля или напевного исполнения?

Вот пример из Пушкина:

> Я в а с л ю б и л: любовь еще, быть может,
> В душе моей угасла не совсем;
> Но пусть она вас больше не тревожит;
> Я не хочу печалить вас ничем.
> Я в а с л ю б и л безмолвно, безнадежно,
> То робостью, то ревностью томим;
> Я в а с л ю б и л так искренно, так нежно,
> Как дай вам бог любимой быть другим.

Стихотворение построено на анафоре и синтаксическом параллелизме. В терминологии Б. М. Эйхенбаума можно говорить здесь о двухстрофном стихотворении, в котором автор, избегая механической репризы, дает восклицание в конце, подготовленное во второй строфе удвоенной анафорой („я вас любил...“) и синтаксическим параллелизмом („то робостью, то ревностью“, „так искренно, так нежно“). Несмотря, однако, на эти приемы „параллелизма“, „симметрии“, „кадансирования“, слагающиеся в „цельную систему интонирования“, самый смысл слов, их общий эмоциональный тон, не подсказывает нам того напевного исполнения, которое характерно для лирики Фета.

Вот другой пример из Пушкина (впервые использованный С. И. Бернштейном при обсуждении „Мелодики" в „Неофилологическом Обществе"):

Я е х а л к вам: || живые сны :
За мной вились толпой игривой,
{ И м е с я ц с правой с т о р о н ы
{ С о п р о в о ж д а л мой бег ретивой. ||
Я е х а л прочь: || иные с н ы... ||
Душе влюбленной грустно было; |
{ И м е с я ц с левой с т о р о н ы
{ С о п р о в о ж д а л меня уныло. ||
Мечтанью вечному в тиши
Т а к предаемся мы поэты;
Т а к суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

И здесь—определенная „система интонирования", связанная с параллелизмом двух строф и особым строением третьей строфы, заключающей „каданс". Интересно присутствие того „развертывания амплитуды мелодической фразы", на котором так часто настаивает Б. М. Эйхенбаум по поводу Фета (особенно отчетливо во второй строфе синтаксическая группа занимает сперва полустишие, потом целый стих, потом—два стиха; обозначено чертой ||). Возьмем аналогичный пример из Фета (146);

У с н у л о о з е р о. || Безмолвен черный лес. :
Русалка белая небрежно выплывает. ||
{ Как лебедь молодой, луна среди небес
{ Скользит и свой двойник на влаге созерцает. |
У с н у л и р ы б а к и : у сонных огоньков. ||
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой. ||
{ Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
{ Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой... |
Как тихо! Каждый звук и шорох слышу я...
Но звуки тишины ночной не прерывают,—
П у с к а й живая трель ярка у соловья,
П у с т ь травы на воде русалки колыхают...

Несмотря на существенные различия, оба стихотворения представляют сходство в некоторых особенностях синтаксической композиции (две анафорические параллельные строфы, развертывание амплитуды, свободная кадансная строфа, построенная по иному закону). Однако, у Пушкина в смысловом отношении—параллелизм и противопоставление логическое, проведенное с большой последовательностью, и логический вывод, заострение—в заключительной строфе; у Фета—эмоциональный параллелизм объединенных одинаковым настроением элементов картины и эмоциональный вывод поэта, как завершение, в лирическом восклицании непосредственно выражающий настроение. В связи с изменением эмоционального тона стихотворения меняется и его исполнение. „Система интонации" существует и у Пушкина, но характер интонации, манера чтения должна быть совершенно иная.

Этих примеров было бы достаточно; но вот еще один случай, в котором яснее выделяется значение повторений в „интонационной системе". Цитирую Фета (150):

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы
Эти стаи, эти птицы
Этот говор вод...
. . . .
Это все—весна!

Стилистическое значение этих необычных повторений (18 стихов с анафорическим указательным местоимением!)—огромное, и оно правильно отмечено автором. Мы сказали бы, что оно определяет собой как бы нагнетание, нарастание, усиление

эмоционального волнения, лирическую „эмфазу". Для мелодической системы, напротив того, присутствие анафор—факт совершенно второстепенный. В самом деле, произведем в виде опыта следующую замену:

Свежесть у т р а, радость л е т а,
Красота и дня и с в е т а,
Темносиний с в о д... и т. д.
...Это все—весна!

Движение интонации в обоих случаях одинаково. В моем чтении получается ряд повышений в конце синтаксических групп (во втором примере—выделены курсивом) с понижением в заключительной группе, и это чтение вполне соответствует обычным случаям произнесения обособленных групп в нашем языке (ср. Пешковский, стр. 287 сл.). Прибавлю еще, что анафорическое указательное местоимение, столь существенное с точки зрения стилистической, в ритмическом отношении опять-таки ослаблено (в подобных сочетаниях оно как бы теряет смысл „указательного" и почти низводится на степень формального слова, „члена", в противоположность сочетанию: „э т а радость, а не т а́"). Поэтому напрасно Б. М. Эйхенбаум говорит о хореическом ритме „особой четкости" в стихах: „эти горы, эти долы, эти мошки, эти пчелы" и видит в этом ритме какое-то „напряжение" „сгущение" и т. д.; мы имеем здесь, напротив, плавное „пеоническое" движение ритма (◡ ◡ — ◡, ◡ ◡ — ◡) Однако, присутствие анафорических указательных, не меняя ритмико-интонационной системы стихотворения, существенным образом отражается, как всякий смысловой элемент, на характере произнесения, т. е. на м а н е р е интонирования. Напевное исполнение в значительной степени

утрачивается вместе с удалением лирических повторений и превращением всего отрывка в простое перечисление, лишенное той напряженности и взволнованности, которую мы имеем у Фета.

Итак, я не хочу, конечно, отрицать значения лирических повторений для песенного стиля. Напротив того, в обильном присутствии лирических повторений я вижу наиболее отчетливый морфологический критерий этого стиля и, вероятно, одно из самых сильных побуждений к мелодическому чтению стихотворений. (ср. „Брюсов", стр. 34 сл. и 88 сл., „Композиция лирических стихотворений" стр. 105). Но и в этом случае мне кажется, что напевное чтение подсказывается нам не морфологическими особенностями повторяющихся фраз, а смыслом самого повторения, как лирического или риторического приема или, наконец, как простого перечисления. Многочисленные анафоры в риторической поэзии строятся внешним образом по совершенно тому же принципу, как и лирические анафоры, образуя или точное совпадение стиха, полустишия и т. д., или только некоторое сходство в составе и смысле повторяющихся рядов. Припев боевой песни (cris de guerre—напр. „Марсельезы") или сатирического стихотворения Беранже формально ничем не отличается от эмоционально-лирической концовки у Фета. У Пушкина, как и у Фета, встречается кольцо, замыкающее стихотворение, в котором последняя строфа точно повторяет первую, или такое, в котором она дает вариацию на ту же тему, с более или менее значительными изменениями [1]. Все эти факты сами

[1] Б. М. Эйхенбаум, повидимому, склонен приписывать Пушкину тип точного кольцевого построения, а у Фета искать вариаций при повторениях (146); ср., однако,

по себе так же мало подсказывают нам напевную или риторическую декламацию, как и синтаксическое движение интонации. Но, если А. Толстой бросает стихотворение, заостренное концовкой-девизом, как боевой вызов, как клич, сзывающий единомышленников сплотиться против торжествующего врага, оно звучит риторически, и синтаксическая система интонации, хотя бы очень сложная и разработанная, получает декламационную окраску:

Други не верьте! Все т а ж е единая
Сила нас манит к себе неизвестная,
Т а ж е пленяет нас песнь соловьиная,
Т е ж е нас радуют звезды небесные!
Правда все т а ж е! Средь мрака ненастного
В е р ь т е чудесной звезде вдохновения,
Дружно г р е б и т е, во имя прекрасного,
Против течения!...

Если, Фет, напротив того, придает концовке-припеву лирическую окраску, как и всему предшествующему развитию стихотворения, не требуется особенно сложной и разработанной синтаксической системы, чтобы подсказать нам напевную декламацию:

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от тяжкой зимы,
Мы жали друг другу холодные руки—
И плакали, плакали мы...

у Пушкина кольцо с вариациями: „Клеветникам России", „Ты видел деву на скале", „Пред испанкой благородной" и Фета--точное кольцо: „Фантазия", „Геро и Леандр", „Все как бывало", „На смерть Бражникова". На различии смыслового движения внутри кольцевого стихотворения я здесь не останавливаюсь, но придаю именно ему первостепенное значение при определении стилистических различий, в противоположность стилистически нейтральным морфологическим признакам.

Но в крепких, незримых оковах сумели
Держать нас людские умы.
Как часто в глаза мы друг другу глядели—
И плакали, плакали мы!
Но вот засветилось над черною тучей,
И глянуло солнце из тьмы.
Весна... Мы сидели под ивой плакучей,—
И плакали, плакали мы!..

Вообще я не думаю, чтобы те или иные внешние приемы мелодической фразировки, т. е. различные формы чередования интонации в связи с синтаксическим построением, могли иметь существенное значение для развития напевного стиля. Я представляю себе возможность существования двух стихотворений, совершенно одинаково построенных в ритмическом и синтаксическом отношении, с вполне тождественным расположением повторений и т. д., из которых одно будет звучать напевно, а другое риторически или разговорно, в зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски. Синтаксическая интонация и в том и в другом случае будет тем нейтральным фоном, который получает различную окраску в зависимости от смысла стихов. Примеры такого рода подыскать, конечно, очень нелегко, потому что синтаксическое построение всегда изменчиво и индивидуально: этим объясняется неполная убедительность приведенных выше сопоставлений Пушкина и Фета, А. Толстого и того же Фета. Но отдельные случаи встречаются, напр., в пародиях, где, благодаря изменению словаря, фразеологии и смысла, меняется весь стиль исполнения. Напр.,—в известной переделке „Казачьей колыбельной песни“ Лермонтова у Некрасова (синтаксическая композиция здесь почти целиком сохранена):

Спи пострел, пока безвредный,
Баюшки баю!

Тускло светит месяц медный
В колыбель твою.
Стану сказывать не сказки—
Правду пропою.
Ты-ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки баю!

Можно сделать другой опыт — отказавшись от специально-пародийной трактовки, „снизить“ напевное значение стихотворения, при условии полного сохранения его ритмико-синтаксического скелета, изменением темы, исключением эмоционально-лирической фразеологии, определяющей общую смысловую окраску и т. д.:

Мы встретились с ним после краткой разлуки
В конце прошлогодней зимы;
Мы взяли друг друга поспешно за руки
И спорили, спорили мы...

В такой переделке, за которую я извиняюсь перед читателем, удаление эмоциональной фразеологии („после долгой разлуки“, „очнувшись от тяжкой зимы“, „жали холодные руки“, „и плакали, плакали“) и замена ее более точными словами („краткой разлуки“, „прошлогодней зимы“, „поспешно за руки“) меняют характер интонаций на разговорную, несмотря на почти полное сохранение синтаксической схемы. Ведь схема эта, в конце концов, и в этом примере и во многих других, хотя бы и в знаменитой „Мелодии“ Фета („Месяц зеркальный...“) настолько общераспространенна и непоказательна, что если бы не лирический тон самих слов, которые придают ей напевный характер, она показалась бы нам в отношении интонации вполне нейтральной. Но даже при сложных композиционных фигурах в более оригинальных построениях напевного типа всегда возможна такая замена, сохраняющая синтаксический

скелет и совершенно меняющая интонационный стиль. Возьмем хотя бы известное стихотворение Гёте „Kennst du das Land?..“, одно из наиболее характерных для напевной лирики:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin! dahin,
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn...

Проделаем следующий эксперимент, на этот раз только мысленный. Представим себе это стихотворение переделанным в духе гуманитарной риторики молодого Шиллера, но с сохранением всего внешнего построения, кольца вопросов, в середине переходящего в перечисление (развернутая вопросительная интонация) и заключающегося восклицанием-припевом; напр., в таком роде: „Ты знаешь человека, который полон ненависти к ближним, | нищему подает камень вместо хлеба, | оттолкнет вдовицу от себя и сироту, | старуху мать прогонит со своего порога? | Ты его знаешь? Для такого изверга | нет места в союзе будущего человечества! || Ты знаешь женщину, которая...“ и т. д. Если осуществить такую переделку с необходимой осторожностью, сохранив синтаксический остов и общее интонационное движение, оно получит риторическую окраску, благодаря изменению смысла, и перестанет звучать для нас мелодически.

Поэтому я решаюсь утверждать, что не система интонации, сама по себе вполне нейтральная, определяет мелодический характер лирики известного типа, а прежде всего общее изменение приемов

интонирования, интонационной манеры, как это отметил Сиверс на классическом примере двух отрывков „Фауста", из которых один приближается очень близко к напевному типу („O sähst du voller Mondenschein") а другой — к декламативному („Weh, steck ich..."). Сюда относятся явления интонации в узком смысле слова (мелодики)—уменьшение „скольжения тонов", сокращение интервалов, большая монотония, но также факты интонации в широком смысле слова: изменение тембра голоса (Сиверс говорит по поводу „Фауста" о „мягком" лирическом тембре), чисто динамические отличия (некоторое уравнение силы ударения, тогда как риторическая декламация характеризуется, напротив того, резкими динамическими колебаниями и мелодическими скачками). В этих различиях решающую роль играет, по моему предположению, общая смысловая окраска стихотворения.

Впрочем, все это пока только гадания. В результате разбора работы Б. М. Эйхенбаума, мы оказались в отношении мелодики перед рядом открытых вопросов: мы имеем представление о напевной лирике и напевном стиле у Жуковского, Фета, Бальмонта и др., основанное на непосредственном впечатлении, повидимому — вполне справедливом, но это впечатление нуждается в научном, и прежде всего — фонетическом анализе, если мы хотим подвинуться дальше наполовину метафорического понятия „музыкальности" романтического стиха, из которого мы исходили в самом начале. Для всякого, кто признает возможность объективного исследования мелодии стиха, т. е. иными словами—присутствие обязательной нормы для мелодической интерпретации текста, единственный путь научного исследования заключается в применении

методов фонетического анализа при решении вопроса: какими голосовыми средствами достигается та или иная интонационная окраска речи, в частности „напевный стиль"? Здесь лингвистике принадлежит последнее слово.

7.

Мы видим, что ни один из приемов поэтического стиля, о которых говорит Б. М. Эйхенбаум — ни употребление ритмических форм, будто бы „механически" порождающих мелодию, ни развернутая система вопросов, ни синтаксическая композиция — не являются исключительным достоянием напевной лирики и, следовательно, не порождают, как таковые, никакого определенного „мелодического" исполнения. Напевный стиль и напевная интонация возникают в результате взаимодействия сложного единства поэтических приемов: при этом главное значение имеет общая смысловая окраска, эмоциональный тон художественного целого. Выбор слов и соединение их между собой не по принципу логически-вещественной связи понятий, а в соответствии с доминирующим эмоциональным элементом, „настроением" целого, в этом отношении всегда особенно показателен. Благодаря этому смысловому фактору, мы отличаем повторение лирическое от повторения декламационного (риторического усиления), риторический вопрос от вопроса лирического. Благодаря той же смысловой окраске стихотворного целого, определенные ритмические образования (напр., трехсложные размеры, членение на диподии), сами по себе вполне нейтральные, получают как бы эмоциональный, лирический смысл, и безразличная для нас интонационная система, присутствующая

в каждом стихотворении, внезапно приобретает эмоциональное значение и требует напевного исполнения; точно так же и факты инструментовки окрашиваются общим эмоциональным тоном стихотворения и воспринимаются нами, как звуковые символы (Lautsymbole) для определенного настроения (stimmungssymbolischer Inhalt). В этом смысле, как показал Граммон (M. Grammont, „Le vers français et ses moyens expressifs“), не так уже наивно, как это кажется Б. М. Эйхенбауму (158—9), говорить об унылом „у“ или светлом, радостном „а“ в унылом или радостном стихотворении, в тех случаях, когда, как это бывает у поэтов-романтиков, у Бальмонта, у Фета, для воспринимающего (а, может быть, — и для поэта-творца) между тембром звука и значением слова устанавливается точнее неопределимая эмоциональная связь, и самые звуки кажутся окрашенными эмоциональным смыслом. Такая „эмоциональная инструментовка“ в эмоциональном стихотворении, действительно, находится в близком взаимодействии с эмоциональной интонацией „напевного стиля“.

Результаты обсуждения вопросов мелодики я формулирую в следующих положениях:

1. Существует различие между тремя типами лирики — „разговорным“, „декламативным“ и „напевным“, которые явственно наблюдаются нами при сопоставлении таких примеров, как—Ахматова, „Как велит простая учтивость...“; Пушкин, „О чем шумите вы, народные витии?..“; Фет, „Месяц зеркальный...“

2. Различие это сводится не столько к присутствию или отсутствию развитой синтаксической системы интонации, сколько к различной манере интонирования (ср. особенности, уста-

новленные Сиверсом при разборе двух примеров из „Фауста").

3. Эта манера зависит прежде всего от смысла слов, точнее — от общей смысловой окраски или эмоционального тона речи, а следовательно—от художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля.

4. Ритмические формы не порождают „механически" напевной речи, а только способствуют ее осуществлению там, где этого требует смысл.

5. Вопросительная интонация, как таковая, а также система вопросительных предложений встречаются в стихотворениях не только напевного типа, и лишь специально-лирические вопросы по смыслу своему требуют напевного исполнения.

6. Повторения и синтаксический параллелизм встречаются также в различных интонационных стилях, и, определяя собой синтаксическую систему интонации, вполне нейтральную с точки зрения мелодического стиля, не влияют на манеру интонирования; только лирические повторения и параллелизмы, благодаря своему общему эмоциональному тону, вызывают напевную окраску всей интонационной системы.

За исключением первого положения, эти тезисы противопоставлены выводам Б. М. Эйхенбаума, и я хотел бы, чтобы лица, заинтересованные вопросами поэтики, в первую очередь—лингвисты, отозвались на разногласия, подчеркнутые мной в этой статье [1]).

Но разногласия, здесь указанные, отчасти—принципиального характера, и коренятся в общих

[1]) В статье С. И. Бернштейна „Стих и декламация" („Русская Речь", нов. сер., вып. I, 1927) дается ответ на поставленный здесь теоретический вопрос (см. стр. 36).

эстетических проблемах, к которым неизбежно подходит всякое исследование в области истории и теории искусств. В книге Б. М. Эйхенбаума так называемый „формальный метод“ в своем крайнем выражении делает попытку устранить при изучении поэтического стиля вопрос о художественно - психологическом единстве, формирующем произведение искусства, связующем и осмысляющем его отдельные „приемы“. Система приемов напевной лирики представляется автору, как совокупность языковых особенностей, над которыми „доминирует“ мелодия, как „форманта“ (9): через свое мелодическое воздействие ритмические и синтаксические факты, которые он исследует, приобретают для него впервые художественный смысл, „из фактов грамматических становятся фактами художественно-значимыми“ (17). Невольно создается впечатление, будто целью поэта напевного стиля является—ласкать слух мелодией речи, звуковыми сочетаниями, расположенными в гармоническую систему. Отчетливее это выражено автором по поводу приемов инструментовки: в стихотворениях с аллитерациями, гармонией гласных и т. д. он усматривает „установку на эвфонию“ (158), а „звукоподражательное или эмоциональное значение“, т. е. связь со смысловыми фактами, появляется, как „естественная мотивировка для скрытия приема, для придачи ему характера чего-то естественного, непроизвольного“ (159). Между тем, что бы ни говорили романтики и символисты о стремлении поэзии стать певучей, приблизиться к музыке, это выражение все же остается—метафорой. Соперничать с музыкой, как искусство звуков, словесное искусство так же мало способно, как соперничать с изо-

бразительными искусствами в творчестве наглядных представлений—образов (ср. Th. Meyer „Das Stilgesetz der Poesie“). И если бы художник слова действительно захотел воздействовать на нас только звуками, он бросил бы такое негодное орудие, как язык, с его „связанной мелодией“, „скользящими тонами“, „неопределенными интервалами“, и занялся бы сочинением музыки. Но песенная лирика обладает перед музыкой незаменимым преимуществом—в своей особой области; она воздействует на слушателя не звуками, как таковыми, а звучащими словами, т. е. звуками, связанными со значением; и в песенной лирике волнует нас и вызывает лирическое „настроение“ именно эмоционально-окрашенная речь, логически неопределенная, затуманенная, таинственная и суггестивная, в которой звучание окрашено определенным психическим тоном (gefühlssymbolischer Inhalt). Только этот психический элемент и делает звуки нашей речи художественно-осмысленным и эстетически-ценностным фактом, а не реализация той или иной отвлеченной формальной „системы интонирования“, хотя бы построенной на параллелизме, повторении и кадансировании [1]).

---

[1]) Вообще, отвлеченные законы чистой формы, „формальные законы, которые осуществляются в музыке“ (24), „математические отношения, столь же строгие, каковы они в музыке“ (65), вряд ли существуют в песенной лирике, при отсутствии точного отношения между высотой звуков (музыкальная мелодия) и строгого распределения во времени динамических ударений (музыкальный ритм). Только в искусствах „беспредметных“ или „чисто формальных“ (как музыка и орнамент), где самый материал искусства условно создается по художественному принципу и потому не связан вне-эстетическими законами предметного мира, „математические отношения“ симметрии

С формалистической точки зрения, защищаемой Б. М. Эйхенбаумом, процесс развития искусства сводится к следующей простой схеме: известный прием исчерпан, перестал быть действенным, поэт создает новые приемы или самостоятельно или, чаще—опираясь на литературную традицию „младшей линии“ поэтов, оставшуюся в тени у его предшественников. Эта схема применяется и в „Мелодике“. „Мы можем a priori ожидать, что на путях преодоления Пушкинского канона Лермонтов обратится и к мелодическим приемам, либо пользуясь традицией Жуковского, либо прибегая к каким-нибудь другим способам мелодизации“ (92). „Ко времени выступления Фета русская лирика строгого стиля, так или иначе связанная с традициями XVIII века, исчерпала все свои возможности. Русской поэзии предстояло отойти от „высокого“ канона, созданного предшественниками“. „Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку, Фет—на лирический романс цыганского типа“ (119—120). Если это изменение приемов сводится к появлению напевной лирики, идущей на смену разговорной или декламативной, то „можно a priori утверждать“, что такая лирика будет пользоваться „некоторыми избранными речевыми интонациями или их сочетаниями“ (вопросительная форма, Жуковский) или „построением периодов на

и ритма всецело определяют композицию художественного произведения. В „предметных“ или „тематических искусствах“ (живопись, поэзия), отягощённых грузом реальных значений, не существует ни чистой симметрии, ни чистого ритма, и композиция в существенной части определяется художественным упорядочением вне-эстетических, предметных или тематических фактов в их реальной смысловой связи, от искусства не зависящей.

основе синтаксического параллелизма“ (Фет) или, прибавим, как Лермонтов, „отраженной мелодикой“. Пожалуй, если продолжить далее эту мысль, то для последовательного защитника этой точки зрения эмоциональные темы, в кругу которых „замыкается“ Фет, окажутся только „мотивировкой“ художественных приемов мелодического стиля, а общественные сюжеты у Некрасова—„мотивировкой“ фельетонного стиля, газетных прозаизмов и вообще борьбы против художественной манеры Пушкина. Так, Р. Якобсон (в книге „Новейшая русская поэзия“, Прага, 1921) вполне последовательно рассматривает мистическое чувство в романтической лирике, как „мотивировку“ известных „приемов“ словесного искусства. Для меня отношение между элементами, из которых слагается художественное произведение, как раз обратное. Прежде всего должно измениться (нередко в зависимости от культурно-исторических условий) общее художественно-психологическое задание. С его изменением меняется и язык поэта, как система художественно-выразительных средств, „приемов“: напр., в лирике романтического типа, подчиненной известному художественно-психическому заданию, меняется выбор слов, фразеология, общие принципы словосочетания, появляются неизбежные в такой речи лирические повторения, вопросы и восклицания, появляется и напевная интонация, как один из элементов поэтического стиля, т. е. как определенное средство художественного выражения. Более того, поэт-романтик даже будет принципиально утверждать, что его переживания „невыразимы“ в логически-законченной, раздельной и сознательной речи, что он может подсказывать слушателю несказанное

только в словах-намеках, эмоционально-затуманенных, в напеве—скорее, чем в логическом содержании слов. Так на смену одной системы художественно-выразительных средств, уже не соответствующей чувству жизни и художественному вкусу эпохи, вырастает другая система стиля, внутренне объединенная известным художественно-психологическим смыслом. Опыт недавнего времени—история русского символизма, прошедшая на наших глазах, подтверждает эти общие положения.

8.

Несмотря на существенные возражения и в целом и в деталях, книга Б. М. Эйхенбаума представляет огромный интерес для истории и теории поэзии. За ним остается заслуга почина в обсуждении вопросов мелодики стиха, и еще более значительное приобретение его книги—в тех богатых наблюдениях над стилем и стихом русской романтической лирики, которые, к сожалению, не всегда выигрывают от „мелодической" терминологии. Так, существенно указание автора на значение Жуковского в истории песенной лирики, на роль лирических вопросов в его стихотворениях и на смену в его творчестве двух стилей (медитативной элегии и песни). По новому освещается положение Лермонтова в его зависимости от Жуковского (балладные размеры, лирические поэмы с мужскими рифмами) и от Пушкина, в непримиренной двойственности его поэзии между песенным заданием и логическим стилем. Тютчев - с одной стороны, как ритор и отдаленный ученик Державина, с другой стороны—как певец, получает новое истолкование, по сравнению с привычным для нас со вре-

мен символистов. В лирике Фета подробно разобраны вопросы композиции, приемы лирической эмфазы и мн. др. Анализ отдельных стихотворений с точки зрения ритма, синтаксиса, инструментовки, является образцовым (Жуковский „Ты предо мною...“, Лермонтов „Когда волнуется...“, Фет „Буря на море вечернем...“ и мн. др.). И остается только пожелать, чтобы автор еще раз вернулся к вопросам русского стиха и поэтического стиля в лирике XVIII и XIX века, которые до сих пор представляют широкое и почти не обследованное поле для будущих исследователей вопросов словесного искусства.

1922.

К ВОПРОСУ О „ФОРМАЛЬНОМ МЕТОДЕ"

Под общим и неопределенным названием „формального метода" обычно объединяют самые различные работы, посвященные вопросам поэтического языка и стиля в широком смысле слова, поэтике исторической и теоретической, т. е. исследования по метрике, инструментовке и мелодике, по стилистике, композиции и сюжетосложению, по истории литературных жанров и стилей и т. п. Из этого перечисления, не претендующего быть систематическим и исчерпывающим, видно, что было бы принципиально правильнее говорить не о новом *методе*, а скорее—о новых *задачах* исследования, о новом круге научных *проблем*.

Расширение научного кругозора в сторону формальных вопросов отчетливо наметилось за последнее десятилетие. Интерес к особому кругу вопросов, связанных с проблемой поэтического стиля в широком смысле слова, т. е. с одной стороны—с изучением поэзии, как искусства, с другой стороны—с изучением языка, как материала словесного творчества, действительно объединяет в настоящее время огромное большинство молодых ученых, самостоятельно работающих в области науки о литературе, каковы бы ни были их разногласия в вопросах общефилософских, исторических, эстетических, лингви-

стических, т. е. иными словами — как ни различны *методы*, применяемые ими к решению стоящей на очереди научной проблемы. В Германиии о сходном переломе научных интересов свидетельствуют в первую очередь работы Оскара Вальцеля, Дибелиуса, Зейферта, Сарана, Шпитцера и др. [1]).

Плодотворность этих устремлений вероятно оценит будущий историк науки о литературе: она заключается, как мне кажется, независимо от „воли к методу“, в конкретных результатах исследования ряда вопросов, в русской науке совершенно не изученных, мало известных и науке западной. Благодаря исключительному вниманию, уделяемому поэзии как искусству, результаты эти накопляются с каждым годом, свидетельствуя тем самым о плодотворности нового подхода к литературным явлениям. По сравнению с этим фактом в развитии науки, гораздо менее существенным является легковесное увлечение читающей публики кричащей новинкой и столь же легковесное разочарование, граничащее с „гонением на формалистов“. В самом деле, что могут дать интеллигентному обывателю исследования по метрике, мелодике, стилистике, композиции и т. д? К сожалению, благодаря отсутствию специальной научной печати, такие работы появлялись в изданиях, расчитанных на широкую публику, вызывая справедливое недоумение читателя, а неоднократные выступления некоторых формалистов на диспутах и митингах по вопросам исскуства как бы сознательно приглашают обывателя быть судьей в специально научных вопросах. Не следует ли, однако,

[1]) Ср. В. Жирмунский, „Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии“ (сборник „Поэтика“, вып. II, 1927).

сделать из этого вывод—не столько о научной непригодности т. н. „формального метода“ и о бесплодности постановки формально-эстетических проблем, сколько о том, что пора науке расстаться с обывателем, не расчитывая на громкий успех у „интеллигентного читателя“ и не пугаясь, с другой стороны, его неодобрения и непонимания? Ибо ценность научного исследования не определяется ни его доступностью и занимательностью для среднего читателя (можно ли сделать доступной и занимательной теорию относительности Эйнштейна?), ни даже практической полезностью для общества (старый вопрос о том, что полезнее: „Шекспир или сапоги?“), а той долей объективной истины и подлинного знания, которые заключает та или иная научная теория, система и дисциплина. В этом отрицании самоценности научной истины, как системы отвлеченного знания, я вижу одно из проявлений врожденного руссоизма русского читателя, гениальным выразителем которого был в свое время Л. Н. Толстой. В Германии никто не стал бы оспаривать научной ценности или общественной полезности работы по метрике Гете; у нас образцовое исследование о метрике Пушкина единственного специалиста по этому вопросу несколько лет не находило издателя, а статья молодого филолога, впервые установившего неизвестные источники повести Гоголя „Нос“ в забытых журналах тридцатых годов, вызвала вокруг себя целую полемическую литературу, в которой с азартом отрицалась самая допустимость постановки подобной проблемы.

Говоря о самоценности научного знания, я, конечно, отнюдь не считаю его *бесполезным* в практическом отношении. В частности поэтика, как всякая наука об искусстве, может играть существенную прак-

тическую роль в художественном воспитании, а, следовательно, она окажет поддержку и литературному критику, и педагогу, и даже, если угодно, „интеллигентному читателю“, воспитывая в нем внимание к художественной стороне литературного произведения, обостряя и углубляя художественную восприимчивость. Но прежде, чем критика или педагогика сумеют сделать общедоступными и полезными в культурном обиходе те или иные специальные научные выводы, должно пройти достаточно продолжительное время, в течение которого единственным стимулом научной работы является не столько непосредственная полезность или интересность результата, сколько — стремление к истине. Вполне понятно, что это утверждение также относится в равной мере к „формальному методу“ и к „принципу относительности“.

Гораздо существеннее, чем эти довольно бесплодные споры, другой вопрос, который своевременно поставить: вопрос о границах применения „формального метода“, о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе. В настоящее время, в пылу увлечения плодотворной и новой работой, для некоторых сторонников нового направления формальный метод становится единоспасающей научной теорией, не только методом — но мировоззрением, которое я предпочитаю называть уже не формальным, а *формалистическим*. Мне приходилось неоднократно высказываться по этому вопросу — по поводу работ Р. О. Якобсона и Виктора Шкловского („Начала“ № 1), Б. М. Эйхенбаума (о „Мелодике“, см. выше) и др. В настоящее время я считаю своевременным подвергнуть эти вопросы более широкому обсуждению. Я сосре-

доточу возникающие здесь разногласия вокруг следующих четырех проблем: 1) искусство, как прием; 2) историческая поэтика и история литературы; 3) тематика и композиция; 4) словесное искусство и литература.

1. Формула „*искусство, как прием*" была выдвинута в сборнике „Поэтика" (1919). Она может иметь, как мне кажется, двоякий смысл. С одной стороны она обозначает *метод* изучения искусства: изучая литературное произведение, как памятник искусства, с точки зрения поэтики исторической или теоретической, мы должны рассматривать каждый элемент этого произведения, как эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие, т. е. как поэтический прием. Поэтика рассматривает литературное произведение, как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов. С этой точки зрения и метрическое построение, и словесный стиль, и сюжетная композиция и самый выбор той или иной темы являются нам, в процессе изучения художественного произведения, как приемы, т. е. как эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией. Этот взгляд на понятие „прием" я попытался изложить в статье „Задачи поэтики". В таком понимании рядом с формулой „искусство, как прием" могут существовать другие равно законные формулы, напр.: искусство — как продукт душевной деятельности, искусство — как социальный факт и как социальный фактор, искусство — как факт моральный, религиозный, познавательный и т. п. Задача методологии — разграничить законные области этих возможных подходов к литературному произведению, указать задачи исследования

и пути осуществления, обезопасить исследователя от бессознательного вторжения в чужую область.

Иное значение приобретает эта формула, когда, по свойственному многим исследователям методологическому реализму, свободно выбранный *метод* исследования отождествляется с самим предметом, условно поставленная *задача* — с окончательным и единственным существом изучаемого вопроса. Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть *только* художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего кроме совокупности приемов. В наивном виде это учение приписывает самому поэту исключительно художественные задания: однако, наличность в процессе творчества внеэстетических заданий (в особенности—заданий моральных) слишком легко подтверждается признаниями самих поэтов и свидетельствами современников. Но даже независимо от этого слишком распространенного субъективно-психологического истолкования, мнение, что в искусстве нет ничего, кроме искусства, как наследие отшумевшей эпохи эстетизма, нуждается в серьезном пересмотре.

В самом деле, чистое искусство („искусство как прием“ и только—„как прием“), будучи продуктом весьма поздней дифференциации культурных ценностей, обособляется в результате длительного процесса эволюции культуры. Как известно, на первых ступенях этого процесса господствует синкретизм культурных ценностей; такое синкретическое искусство служит одновременно различным заданиям, и чисто эстетическим, и познавательно-религиозным, и морально-практическим. Боевая песня, которая воодушевляет воинов, идущих в битву, богослужебный гимн и обрядовая песня, стихотворная мифоло-

гема, заключающая первобытную теогонию или космогонию, и песня о подвигах погибших героев, связанная с поэтической летописью героизованных предков, являются общеизвестными примерами такого синкретического искусства. К нему относится пословица — одновременно организованная, как художественное произведение и как выражение народной мудрости, но также—поэтические афоризмы философа Гераклита, евангельская притча, народные заговоры и заклинания и стихотворные формулы древнегерманских законов.

Не следует думать, что синкретические формы культурного творчества встречаются только в примитивных культурах: поэтические „фрагменты" философии Новалиса, „Заратустра" Ницше, многие произведения Андрея Белого могут служить примером современного философско-поэтического синкретизма. В несколько ином смысле относится сюда обширная область т. н. тенденциозной поэзии, в которой художественная задача соединяется с задачей морально-общественной проповеди, эмоционально-волевого воздействия, иногда подчиняясь внешней искусству цели, иногда с нею сосуществуя. В сущности, тенденцией в более широком смысле, т. е. определенным моральным уклоном или ориентировкой, в той или иной степени обладает едва ли не большинство поэтических произведений, и в этом отношении современный немецкий экспрессионизм возвращается к давней и крепкой поэтической традиции, только усиливая эту тенденцию, как бывает при всякой реакции [1]). Разве не тенденциозны „Разбойники" Шиллера или „Горе от Ума"

---

[1]) Ср. О. Вальцель, „Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии", изд. „Academia", 1922.

Грибоедова, в которых монологи героя-протагониста организованы, как патетическая декламация, расчитанная на моральный эффект бросаемых зрителю обвинений или подчиняющих его волю призывов? Или политические песни Беранже, вся высокая художественность которых имеет целью непосредственное эмоционально-волевое воздействие, уничтожающий смех, взволнованное негодование, подчеркнутое в броском и риторическом припеве? Или, наконец, лирические поэмы Байрона, с их стремлением к элементарной эмоциональной экспрессивности, заражающей слушателя лирическим сочувствием поэта и его эмоциональными оценками?

Здесь поэзия граничит с риторикой, т. е. с такою речью, которая расчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя. Но границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы: и та, и другая нередко отмечали те же „приемы“ воздействия, и, может быть, при анализе многих поэтических произведений (напр., Некрасова, Гервега, даже Байрона и молодого Шиллера) с существованием такого риторически - декламационного задания, с его особой телеологией, следовало бы считаться, не ограничиваясь формально - эстетическим анализом. Но даже на высших ступенях вполне дифференцированного „чистого искусства“, освободившегося от внеположных целей и обособившегося от более явных форм философско-поэтического и морально-поэтического синкретизма, художественное творчество implicite может заключать в себе элемент познавательный, моральный, религиозный [1]). Так, для чисто художественного впечатления „Ка-

---

[1]) Ср. об этом А. А. Смирнов, „Пути и задачи науки о литературе“, „Литературная Мысль“, 1923, № 2.

питанской Дочки“ Пушкина существенна, конечно, та особая моральная атмосфера, которой окружено это произведение. Трагедия Расина, несмотря на свой, по преимуществу, формальный характер, в развитии и разрешении трагического конфликта ориентируется на определенные моральные навыки поэта и читателей. Все эти примеры ставят вопрос о границах исторической поэтики и о разграничении ее задач в пределах более широкой науки о литературе.

2. Если „прием“—не единственный факт, существующий в поэтическом произведении, то он уже не единственный фактор литературного развития. Так Ж. Бедье, в своем классическом исследовании о французском героическом эпосе („Légendes épiques“) вполне законно привлекает к рассмотрению влияние монастырской культуры, задачи церковной и монастырской политики и особенности церковной среды. Так же законно при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга, под влиянием которых зарождаются новые поэтические темы; исторически такое объяснение более правильно, чем предложенная недавно теория, согласно которой политические темы появились у Некрасова, как „оправдание“ назревшей необходимости порвать с исчерпавшей себя и переставшей быть действенной поэтикой пушкинской эпохи [1]. Иными словами, историческая поэтика не покрывает всей области истории литературы, в которой, наряду с художественными тенденциями, присутствуют и действуют другие культурные факторы. С тем вместе падает формула, выдвинутая Р. Якобсоном („Но-

[1]) Б. М. Эйхенбаум, „Некрасов“ („Сквозь литературу“, 1924).

вейшая русская поэзия", стр. 11): „Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием" своим единственным героем". Конечно, мысль о том, чтобы вывести историю литературы из беспринципного электизма методов, путем обособления эстетического ряда и установления его внутренней закономерности, в методологическом отношении является чрезвычайно заманчивой. История классической комедии во Франции или лирической поэмы в эпоху Байрона, исследование мелодического стиля русской романтической лирики или композиционной техники романа в письмах пленяют прежде всего отчетливостью и внутренним единством поставленной задачи, которые отсутствуют в школьных исследованиях старого типа. Не следует, однако, забывать, что выделение в процессе исторического развития автономного эстетического ряда есть условный, хотя и законный *методологический прием*, и что импульсы развития внутри обособленной области нередко приходят в эгу область извне.

Существует, правда, мнение, отчетливо формулированное в сборнике „Поэтика" и в дальнейших работах его участников, что „новая форма является не для того чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность" (стр. 120). Предлагается схема процесса литературного развития, имеющая соблазнительное сходство с учением Дарвина, согласно которой появление новых поэтических форм объясняется механическим процессом обновления и приспособления, совершающимся в самом искусстве, независимо от других явлений исторической жизни: старые приемы в искусстве изнашиваются и перестают быть действенными, при-

вычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются, как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Не буду останавливаться на том, что принцип этот пригоден лишь для критических эпох развития искусства, с резкими и частыми переломами, не для органических эпох с медленным созреванием консервативной традиции. Гораздо существеннее то обстоятельство, что принцип контраста определяет новое направление только отрицательными признаками, нисколько не устанавливая положительного содержания и направления исторического процесса: когда изживается определенный литературный стиль, по контрасту могут возникнуть самые различные новые тенденции. Об этом прекрасно говорит в своей „Эстетике" Ионас Кон: „Мы можем оставить здесь в стороне попытки объяснить смену стилей из общего стремления к новизне, из утомления старым, т. к. подобные моменты всегда могут объяснить лишь самый факт изменения стиля, но никогда не направления, в котором оно происходит" (ср. русск. перев. Н. В. Самсонова, 1921, стр. 128). Между тем, на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные „опыты" отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля, как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов. При этом одинаковые приемы появляются одновременно у разных поэтов, независимо друг от друга. Движение может одновременно захватывать разные страны, напр., в эпоху романтизма или символизма, как одинаковый творческий импульс. Эволюция стиля, как единства художественно-

выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением художественно - психо-логического задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр., ренессанс и барокко, классицизм и романтизм) захватывают одновременно все искусства и определяются общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в техническом, формальном отношении, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда — напр. эволюцию орнамента от Возрождения к барокко — мы наблюдаем только ряд внеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими, на них непохожими: причина этой смены, обусловливающая процесс развития, остается за пределами ряда.

Вот отчего принцип отклонения от существующих шаблонов, „прием отстранения“ и „прием затрудненной формы“ (Поэтика, 105) представляются мне отнюдь не организующим и двигательным фактором в развитии искусства, а только вторичным признаком, отражающим совершившуюся эволюцию в сознании отставших в своих требованиях к искусству читателей. Гетевский „Гец“ казался трудным, непонятным и странным не поклонникам Шекспира из кружка „бурных гениев“, а читателю, воспитанному на французской трагедии и драматической практике Готшеда или Лессинга; для самого Гете он не был „заторможенной“ и „трудной“ формой, определявшейся контрастом с чем то общепринятым, а самым простым и абсолютно адэкватным выражением его художественных вкусов и художественного мироощущения; Гете думал при этом, как мы

знаем, не о создании новых условностей и „трудностей“ для читателя, а только — о разрушении существующих условностей французского театра ради новой поэтической формы, более выразительной и индивидуальной, т. е. адэкватной его художественному переживанию. Метафоры А. Блока или ритмика Маяковского, действительно, производят впечатление поэтической речи „заторможенной“, „кривой“, но только на читателя, воспитанного — скажем — на А. Толстом, Полонском или Бальмонте, — как бы еще не посвященного, непривычного к новому искусству, или, напротив, на представителя более молодого поколения, ощущающего это искусство, как условность, переставшую быть понятной и выразительной. Таким образом ощущение „остранения“ и „трудности“ *предшествует* эстетическому переживанию и обозначает *неумение построить* непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности.

3. Известна формула эстетики Канта: „прекрасно то, что нравится независимо от смысла“ (schön ist, was ohne Begriff gefällt). В этих словах дается выражение формалистическому учению об искусстве. Как примеры чистой или „свободной“ красоты, Кант приводит—красивое оперение птицы (поскольку мы отвлекаемся от его назначения), краски и формы цветка, блестящую окраску раковины, движение линий орнамента, инструментальную музыку. Красота человеческого лица для Канта — не „свободная“, а „связанная“, — потому что лицо человеческое красиво не как раковина или орнамент, простым сочетанием красок и линий, как таковых, а в связи с тем смыслом, который имеют эти формы; точно так же суждение о красоте собора

связано с мысью о назначении этого произведения зодчества.

Противопоставление двух типов прекрасного может быть положено в основу различения двух видов искусства. Различение, о котором я говорю, перекрещивается с обычным делением: живопись, архитектура, скульптура, орнамент — искусства симультанные, строющиеся в пространстве, подчиненные композиционному принципу симметрии; музыка, поэзия—искусства сукцессивные, развивающиеся во времени, подчиненные ритму; и прибавлю для полноты—танец и театр, искусства, соединяющие принципы пространственной и временной композиции, симметрии и ритма. Во всех трех группах возможны, с одной стороны, искусства чистые, формальные, беспредметные, как орнамент, музыка, пляска. В этих искусствах самый материал, из кототого они строятся, насквозь условный, отвлеченный, эстетический—приспособленный специально и исключительно для художественных целей, не отягченный смыслом, вещественным значением, практическим заданием. Художественное воздействие чистого искусства сводится к игре прекрасными формами— линиями и красками, звуками и движениями, которые удовлетворяют нас своей художественной композицией, осуществляя в пространстве или во времени чистые формы симметрии и ритма. С другой стороны, в искусствах предметных или тематических, как живопись, скульптура, поэзия, театральное искусство, отягченных значением, материал искусства не является специально эстетическим, он обладает вещественным смыслом и связан с практической жизнью. В таких искусствах законы художественной композиции не могут всецело главенствовать, во всяком случае они не являются единствен-

ным организующим принципом в произведении. Так, построение портрета не может всецело определяться формальным композиционным заданием: оно связано с естественным строением человеческого лица, с предметным вещественным смыслом художественного задания: художник не может в угоду формальному композиционному принципу изобразить на лице человека два носа или на туловище две головы—вернее, может лишь постольку, поскольку выйдет за пределы живописи, в область орнамента, декоративной, беспредметной трактовки задания. С другой стороны, в области живописи возможны новые, специально тематические задачи, недоступные искусствам беспредметным: напр., в портрете—чисто художественное понятие экспрессивности лица, выразительности жеста и позы, правдоподобной или абстрактно-стилизованной обстановки и т. п. Таким образом, если тематическое искусство, с одной стороны, не знает чистых форм симметрии и ритма, композиции, подчиненной исключительно художественному закону, то, с другой стороны, введение тематического элемента связано с новыми художественными задачами, недоступными для искусства беспредметного.

В поэзии, как в искусстве предметном, тематическом, нет чистого музыкального ритма и мелодии. Скользящие тона гласных с неопределенными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределенная длительность слогов и неравная сила ударений препятствуют безусловному осуществлению ритмического принципа. Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону (ср. т. н. „отступления“ от метра, существующие во всех языках),—

потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка: слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми. Но отягченные значением звуки человеческой речи, как и линии портрета, осуществляют определенное тематическое задание; в связи с этим композиция поэтического произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством. Даже в области ритма мы наблюдаем эту смысловую композицию: несовершенный в акустическом отношении стихотворный ритм есть в то же самое время смысловое единство, что видно особенно отчетливо в синтаксической композиции стихотворения, в объединении стиха или строфы, как единства смыслового, в явлении ритмико-синтаксического параллелизма и т. д. [1]).

Итак для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента. Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к ее тематической стороне, к самому *выбору* темы в такой же мере, как к ее *построению*, композиционной разработке и сочетанию с другими темами. В этом смысле темой для поэта является каждое отдельное слово, имеющее вещественное значение: здесь тематика совпадает с поэтической семантикой; тем более надлежит рассматривать, как тему, каждый мотив, которым пользуется

[1]) Ср. „Композиция лирических стихотворений“, 1921.

поэт в смысловой композиции художественного целого. Характерно, что столь существенное для литературы понятие о поэтических жанрах, как об особых композиционных единствах, связано в поэзии (как и в живописи) с тематическими определениями: героическая эпопея и лирическая поэма, ода и элегия, трагедия и комедия отличаются друг от друга не только по своему построению, но имеют каждая свой характерный круг тем. Напротив того, в музыке, как в искусстве беспредметном, возможно строго формальное, композиционное определение каждого жанра: напр., симфонии, сонатной формы и т. п.

Основным недостатком большинства современных работ по вопросам поэтики является сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики. Оно вполне законно, как индивидуальное предпочтение к определенной группе вопросов, но теряет право на существование, когда пытается обосновать себя, как эстетическую теорию. В этом своеобразном уклоне несомненно сказывается влияние некоторых новейших течений в искусстве: в области живописи, поэзии, театра принцип „беспредметного искусства" неоднократно выдвигался в последние годы под влиянием эстетики футуризма. В этом вопросе следует провести особенно отчетливо границу между *формальными заданиями* науки о литературе и *формалистическими принципами* ее изучения и истолкования. Нельзя думать, что вопросами метрики, инструментовки, синтаксиса и сюжетосложения (т. е. сюжетной *композиции*) исчерпывается область поэтики: задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, т. н. „содержание",

рассматриваемое, как художественно действенный факт.

В этом смысле в новейшее время был сделан в поэтике существенный шаг вперед, поскольку в круг ее рассмотрения были вовлечены вопросы сюжетосложения (в Германии—в работах Б. Зейферта и В. Дибелиуса, у нас—В. Б. Шкловским и Б. М. Эйхенбаумом). Однако, именно здесь нашло себе выражение то характерное формалистическое мировоззрение, которое выдвигает вопросы композиции за счет вопросов тематики. „Литературное произведение есть чистая форма“, пишет В. Шкловский („Розанов“, стр. 4) „оно есть не вещь, не материал, а *отношение* материалов“. „Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их *отношение*. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, *противопоставления мира миру* или *кошки камню*—равны между собой“. Это отрицание художественного значения поэтической темы, тех мотивов, которые участвуют в построении („арифметического значения“ элементов „отношения“) приводит автора к мысли, что в сюжете существенна не его тематическая сторона („фабула“), а только его композиционное строение („сюжет“ в собственном смысле). Отсюда—отождествление сюжета „Евгения Онегина“ с любовью Ринальда и Анджелики во „Влюбленном Роланде“ Боярдо: все различие в том, что у Пушкина „причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке“, а у Боярдо „тот же прием мотивирован чарами“ („Развертывание сюжета“, 4) Мы могли бы присоединить сюда же известную басню о журавле и цапле, где осуществляется та же сюжетная

схема в „обнаженной“ форме: „А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б“. Думается, однако, что для художественного впечатления „Евгения Онегина“ это сродство с басней является весьма второстепенным, и что гораздо существеннее то глубокое *качественное различие*, которое создается благодаря различию *темы* („арифметического значения числителя и знаменателя“), в одном случае—Онегина и Татьяны, в другом случае—журавля и цапли. К таким весьма поспешным отождествлениям приводит неизбежно формалистическое рассмотрение литературного произведения, сознательно пренебрегающее *тематическим наполнением* сюжетной схемы.

4. Поставив, с одной стороны, произведение чистой лирики, с другой—современный роман, сюжетный или психологический, мы легко можем установить, что в пределах самой литературы взаимоотношение между композицией и тематикой может быть очень различное. Чем определеннее подчеркнут композиционный элемент, чем больше он овладевает всем произведением словесного искусства—в том числе словесным материалом, его внешней звуковой формой, тем незначительнее роль тематического элемента и тем формальнее насквозь построенное по художественному принципу произведение; так, нередко—в чистой лирике. Напротив того, чем более ослабевает композиционное задание, чем оно менее глубоко охватывает структуру словесного материала, ограничиваясь широкой и обобщенной смысловой (сюжетной) композицией, тем отягченнее бывает произведение смысловым грузом, тем дальше уходит оно от понятия чистого искусства; примером могут служить романы Л. Н. Толстого. Исследователи художественной структуры современного

романа (напр., проф. Вальцель) недаром сосредоточивают свое внимание на началах или окончаниях главы: это — зачаточные формы художественного обрамления больших словесных масс, построенных отнюдь не исключительно по художественному принципу, как бы остаток формальной структуры композиционной четкости и связанности, в произведении, до некоторой степени свободном от слова' Присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочения словесного материала со стороны его внешней звуковой формы, служит лишь внешним критерием более или менее глубокой художественной обработки всего словесного материала. В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчинненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение. Конечно, существует чисто-эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного „сказа", вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени—у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого, „Серапионовых братьев"). Однако, именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного

романа (Стендаль, Толстой), в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом.

Обсуждение этих вопросов было бы, мне кажется, не бесполезно при дальнейшем рассмотрении т. н. „формальных проблем“.

1923.

О ПОЭЗИИ КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ.

На протяжении многих веков истории поэтического искусства, за индивидуальным многообразием поэтических форм, нам кажется существенным противопоставить друг другу два типа поэтического творчества. Мы обозначим их условно, как искусство классическое и романтическое. Обозначение это условно потому, что французский классицизм XVII и XVIII веков и романтизм начала XIX века являются лишь частными, исторически обусловленными примерами этого типологического противоположения. Как всякое историческое явление, романтизм и классицизм такого-то века представляют из себя живой индивидуальный факт, объединенный единством жизненного импульса; основы его лежат в области сверхэстетической и проявляются одновременно в различных сферах духовной культуры; определение в понятии, в особенности в понятии эстетическом, для такого факта всегда окажется и бедным, и недостаточным. Мы же говорим сейчас не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества. Исторические примеры послужат нам лишь материалом для систематического описания самого явления и его признаков.

Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. Как искусный зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось, подчиненное законам равновесия: если здание укрепилось по законам художественного равновесия, цель поэта достигнута, он создал произведение искусства, прекрасное и совершенное. Классический поэт принимает в расчет лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал. Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до „личности" и „психологии" зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание?

Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится, прежде всего, рассказать нам о себе, „раскрыть свою душу". Он исповедуется и приобщает нас эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. Он ликует от радости или кричит и плачет от боли; он проповедует, поучает и обличает, имеет тенденцию, если не всегда— грубо-сознательную, то, по крайней мере,—желание подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия. Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, „человеческим документом". Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении.

Поэмы Гомера, трагедии Шекспира и Расина (в этом смысле—одинаково „классические"), коме-

дии Плавта и Мольера, „Полтава“ Пушкина и его „Каменный Гость“, „Вильгельм Мейстер“ и „Герман и Доротея“ Гете не заключают в себе для читателя никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе законченного произведения искусства и искать за ним живую, человеческую личность поэта, его душевную „биографию“. Поэмы Байрона и Альфреда де-Мюссэ; „Новая Элоиза“ Руссо и „Фауст“ молодого Гете, лирика Фета и Александра Блока и его драматические произведения („Незнакомка“, „Роза и крест“) как будто приобщают нас к реальному душевному миру, лежащему по ту сторону строгих границ искусства. Критик классической эпохи, Лессинг, судил о произведении искусства с точки зрения его соответствия объективному канону прекрасного: оправдание трагедии Шекспира для него—в том, что она также достигает целей трагического искусства, хотя иными путями, чем античная трагедия. Напротив того, Гердер, критик романтического типа, подходит к произведению с точки зрения его генезиса: для него Шекспир и Софокл представляют различные духовные миры, из которых они выросли и которые выражают.

Классический поэт—мастер своего цеха. Искусство для него—„святое ремесло“. Он знает и любит техническую сторону своего дела, он владеет материалом, и вместе с тем, охотно подчиняется его законам, как условиям, необходимым для эстетического совершенства. „Мастерство познается в самоограничении“, говорил Гете в эпоху своей поэтической зрелости. Он не насилует материала и не борется с его законами. С этим связано консервативное, во всяком случае—бережное отношение поэта к художественной традиции в области поэтического языка и стиля: в классическом произведе-

нии традиция предстанет перед нами не разрушенной, а по новому углубленной. Каждый вид искусства, в своем законном своеобразии, каждый поэтический жанр, как особое композиционное задание со строго ограниченными возможностями художественных достижений, сохраняют для него свое значение, не сковывают, а окрыляют его творческую работу.

В противоположность этому для поэта-романтика законы и условия поэтического материала и формы являются досадными и стеснительными „условностями". В своем стремлении к абсолютно выразительной форме, безусловно и до конца соответствующей его переживанию, он разрушает уже сложившуюся форму ради новой, более изменчивой и индивидуальной. Поэтому он скажет вместе с Фридрихом Шлегелем, что „произвол поэта не терпит над собой никакого закона". Разрушив условное совершенство классического искусства, романтическое творчество неизбежно вступает в период опытов, исканий, этюдов, незаконченных набросков. В сущности, ее задача—абсолютное и свободное от всяких условностей выражение переживания—представляет бесконечное задание, реально-неосуществимое, лишь намечающее предел осуществления. Вот почему романтики так остро ощущали недостаточность всякого искусства, „невыразимость" переживания в слове: стремление к безусловно-соответствующей форме делало для них всякую конечную форму искажением истины и жизни. Ваккенродер писал: „То невидимое, что веет над нами, слова не перенесут в нашу душу". И вслед за ним—Людвиг Тик: „О, бедное искусство, как детски беспомощны твои звуки перед мощным органным пением природы". „Самый правдивый",—говорит Брента-

но,—„лжет, когда хочет словами рассказать свое чувство“. Не то же ли самое звучит в словах Тютчева, так полюбившихся в нашу нео-романтическую эпоху: „Мысль изреченная есть ложь“?

Если классический поэт подчиняется условиям отдельных поэтических жанров и соблюдает границы между видами искусства, то романтические эпохи всегда сопровождаются сознанием условности и этих границ. Мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров, на иной основе, чем в древней хоровой синкретической поэзии, обыкновенно—с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме. Не менее показательным является синкретизм различных видов искусства. Поэзия стремится к слиянию с музыкой. В словесных симфониях своей сказочной драмы „Мир наизнанку“ Тик задает вопрос: „Разве нельзя выражать мысли звуками и музыку мыслями и словами? О, что бы стали делать тогда поэты, какой бедный был бы язык и какая бедная музыка!“ И французский символист Верлэн требует от поэтических слов: „музыки прежде всего!“. Для Августа Шлегеля каждая картина имеет родственное ей музыкальное и поэтическое произведение. Рядом с мыслями о музыкальной поэзии и музыкальной живописи стоит идея музыкальной драмы, как „синкретического произведения искусства“ („Gesamtkunstwerk“). Музыкальная драма Вагнера родилась из духа романтизма, как и грандиозный замысел „Мистерии“ Скрябина.

Пример Вагнера и, в особенности, Скрябина, раскрывает еще одну сторону этого противоположения. Для поэта-классика искусство замкнуто в своей автономной области: это—особый мир, тре-

бующий „незаинтересованного созерцания“, отделенный от волевых стремлений и оценок, самодовлеющий и самоценный мир прекрасных форм. Для поэта-романтика искусство только тогда значительно, когда оно каким то образом переходит за грани искусства и становится жизнью. Глаза ростовщика, оживающие в гоголевском „Портрете“, показывают нам предельную направленность романтического искусства. Искусство, взятое только со своей эстетической стороны, для романтиков—нечто более бедное и менее нужное, чем жизнь: „стихотворчество“, простое „деланье“ стихов. Как характерны презрительные слова Байрона: „Я считаю, что предпочтение, отдаваемое писателям перед людьми деятельной жизни, всеобщее внимание к писакам и их писаниям, являются доказательством нашей изнеженности, слабости, вырождения. Захочет ли тот писать, кто способен на что-нибудь лучшее? „Действия, действия, действия!“—так говорил Демосфен. „Действий! Действий!“ говорю я, а не писаний, и менее всего—стихов!“.

В этих словах своих Байрон—не одинок. Романтический поэт чувствует себя не „стихотворцем“, а жрецом, пророком, вождем и учителем. Поэзия для него религиозное делание, „теургия“, то религиозное „действо“, о котором мечтали Вагнер, Скрябин и Вячеслав Иванов, или политическое действие, подвиг и призыв, что в сущности—сродные вещи. Поэтому в истории романтического искусства так часто наблюдается переход от поэзии к жизни, сопровождаемый отказом от „стихотворчества“, как от праздной забавы, будь то в религиозном обращении немецких романтиков или Гоголя, будь то в политической деятельности Ламартина, Уланда и других. Старика Брентано однажды спросили, пишет ли он еще стихи. „Ради бога,—ответил Брентано,—как

могу я думать о таких вещах? Я думаю о смерти. Разве вы никогда не думаете о смерти?"

В конце XVIII века, на рубеже двух литературных эпох, остро обозначившееся различие между классическим и романтическим искусством было впервые формулировано Фридрихом Шлегелем. Для него классическое или „объективное" искусство имеет своим объектом прекрасное, как предмет „незаинтересованного созерцания". Романтическое искусство стремится к „интересному", „индивидуальному", „характерному", оно ищет „новых и сильных впечатлений", находится в вечных поисках за неиспользованным „материалом"—лишь бы только он „производил впечатление". Общего закона прекрасного оно не знает; от художника требует прежде всего „интересной индивидуальности", оригинального дарования: существует „столько отдельных манер, сколько художников". Многие признаки этого противоположения совпадают с указанными нами.

На основании этого общего эстетического построения представляется необходимым противопоставить две поэтики, принципиально различные по своему художественному закону, на частном примере двух современных поэтов (А. Блока и Анне Ахматовой) мы уже наметили однажды это различие.

1920.

ДВА НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИРИКИ.

Русская лирика последней четверти века развивалась под знаком символизма. Правда, давно уже говорят о преодолении символизма. Но только в самое последнее время, незадолго до войны, возникло поэтическое направление, в самой основе своей порвавшее с заветами символистов. Его поэтическим родоначальником был М. А. Кузмин. Участники нового движения обозначили свою художественную веру вычурным и ничего не говорящим именем „акмеизма". В своих поэтических манифестах (журнал „Аполлон", январь 1913 года) они отрекались от романтической мистики, господствовавшей в поэтическом творчестве и миросозерцании старших поэтов; взамен поэтики намеков, иносказаний и символов, музыкально-действенных, смутно волнующих, они требовали четкости, законченности и прочности поэтических образов, логической точности и вещественности слов и словесных сочетаний. Если символисты любили повторять слова Верлэна: „Музыки прежде всего!"—то Гумилев, теоретик новой поэтической школы, ссылается на требование Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
    Бесстрастней!
Стих, мрамор иль металл...

В этом столкновении двух литературных поколений мы усматриваем не случайное состязание незаметных и неинтересных литературных клик, а глубочайший перелом поэтического чувства, быть может—еще более глубокий, чем переход от лирики восьмидесятых годов к искусству символистов. Бальмонт продолжает традицию Фета; Блок внутренне связан с лирикой Вл. Соловьева. Напротив того, Бальмонт и Кузмин, Блок и Ахматова, случайные современники, часто близкие по поэтическим темам, принадлежат существенно разным художественным мирам, представляют два типа искусства, едва ли не противоположных.

Постараемся показать эту разницу на сравнении двух стихотворений Блока и Ахматовой, сходных по теме, но всецело различных по обработке этой темы: на частном примере такого сравнения покажутся убедительнее наши общие выводы.

Стихотворение Блока озаглавлено „В ресторане“:

Никогда не забуду (он был или не—был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре—фонари.
Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи.
Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала:—И этот влюблен.
И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...
Ты рванулась движеньем испуганной птицы
Ты прошла, словно сон мой легка...

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.
Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала:—Лови!...
А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Стихотворение Ахматовой называется „Вечером“:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.
Он мне сказал: „Я верный друг!“
И моего коснулся платья...
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
Так гладят кошек или птиц...
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса:
Ты в первый раз одна с любимым“.

Оба стихотворения написаны на сходную тему: загородный сад, ресторан, музыка, встреча с любимым повторяются и там и тут. Черты сходства более частные: „голоса скрипок“, которые „поют“ („где то пели смычки о любви“), может быть, являются указанием на некоторое влияние старшего поэта на Ахматову, тем более, что стихотворение Блока принадлежит к наиболее известным. Но за сходством темы—глубочайшее различие. Блок изображает событие мистического содержания, полное бесконечного значения; у Ахматовой—простая, обычная жизненная встреча, хотя и субъективно значительная. Какими приемами создается это различие впечатления?

Блок начинает словами: „Никогда не забуду (он был или не был этот вечер)“..· Он сразу создает тем самым впечатление единственности, необычайности, исключительности этой любовной встречи. И все же—рассказывает ли он видение сна, или это было на самом деле? То же сомнение в реальности чудесного образа звучит в „Незнакомке“.

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

И то же сознание необычайности чудесного явления и сомнение в его реальности. повторяются ниже: „Ты прошла, словно сон мой, легка“. Ахматова, напротив того, наверно знает, что это было не во сне, а в живой действительности, так точно запомнившейся во всех своих мелочах. „Свежо и остро пахли морем на блюде устрицы во льду.“

Блок обрамляет свое стихотворение употреблением символического образа „зари“, который мы знаем из большинства его стихотворений, как сопутствующий чудесному явлению Незнакомки. Только теперь это—не светлая заря его юношеских стихов о Прекрасной Даме—розы и золото в светлой небесной лазури—это „больная“ заря его „цыганских“ стихов, желтая, дымная, пожарная. „Сожжено и раздвинуто бледное небо, и на желтой заре—фонари“. Метафорические глаголы: „сожжено“ и „раздвинуто “придают грандиозные, мифологические очертания этой картине желтого, больного неба. То же в последних стихах: „А монисто бренчало, цыганка плясала и визжала заре о любви“. У Ахматовой это обрамление символическим образом, повторяющимся в начале и в конце, конечно, отсутствует. В композиции ее стихотворения такую же

роль играет музыка „звенящая в саду“—„скорбны голоса скрипок“.

Эти скрипки присутствуют, как было сказано, у обоих поэтов. Но у Блока они—в неведомой, неопределенной дали: „Где-то пели смычки о любви“; и содержание песни так же неведомо и непонятно поэту: „И сейчас же в ответ что-то грянули струны“... „Где-то“ и „что-то“—показательные слова для поэта-романтика. У Ахматовой сказано точно: „звенела музыка в саду“, „поют за стелющимся дымом“. Точной локализации звуков соответствует точное обозначение их эмоционального содержания: горестные, скорбные звуки. „Звенела музыка в саду таким невыразимым горем“. Словами обычной, простой человеческой речи звучит это лирическое вчуствование в настроение песни. И вместе с тем, как всегда у Ахматовой,—удивительная точность, индивидуальность в выборе эпитета и соединении его (синтетической связью) с соответствующим словом: „А скорбных скрипок голоса...“

Оба поэта описывают предмет своей любви. Блок говорит о возлюбленной: „Ты рванулась движеньем испуганной птицы, ты прошла, словно сон мой, легка... И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка...“ Перед нами опять проходит образ Незнакомки: „Дыша духами и туманами она садится у окна. И веют древними поверьями ее упругие шелка“. Теми же приемами поэт достигает превращения образа возлюбленной в чудесное и таинственное явление иного мира, вступившего в этот мир. Ряд одушевляющих метафор и сравнений: „духи дышат“, „ресницы дремлют“, „шелка шепчутся тревожно“; она срывается с места „движеньем испуганной птицы“. Притом сравнение, на которое уже было указано, выводит

нас за грани мира внешней действительности: Незнакомка похожа на „сон“.—Не так описание возлюбленного у Ахматовой. Оно передает интимное и тонкое чувственное наблюдение в эпиграмматически точной словесной формуле: „Как не похожи на объятья прикосновенья этих рук“. „Лишь смех в глазах его спокойных под легким золотом ресниц“. Здесь опять искусствоАхматовой проявляется прежде всего в новом и творческом сочетании простых слов со стороны их логического и вещественного значения, так что связь между словами—незаменимая, индивидуальная, синтетическая. Напротив того, метафорические образы Блока вырастают из лирической, музыкальной напевности. Отсюда—повторения частей слов и целых слов, гласных и согласных, синтаксический параллелизм, даже—внутренние рифмы: „И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка“, и особенно—в последней строфе.

Что же составляет фактическое содержание того и другого стихотворения? Рассказанное „своими словами“, в прозаическом изложении, стихотворение Блока как бы разоблачается, теряет свой поэтический смысл. Встреча с незнакомой женщиной в ресторане, обращение к ней поэта, ее „надменный“ и презрительный ответ,—и вдруг при звуках музыки, когда в зеркале их взгляды встретились,—внезапное чувство близости, охватившее обоих. Только в поэтической обработке мы поймем мистическую значительность этого события для поэта („Никогда не забуду!“)—явления Незнакомки, единственной и настоящей Возлюбленной, в земном образе незнакомой красавицы. И потому звучат так романтически-торжественно первые слова, обозначающие эту исключительную встречу: „Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, Аи“.—У

Ахматовой содержание просто и легко определимо, и внешний смысл рассказа полностью совпадает с его внутренним значением. Это—первое свидание с любимым. Она узнает, что он ее не любит и никогда не будет любить; он только—„верный друг". „Он мне сказал: — Я верный друг! И моего коснулся платья. Как непохожи на объятья прикосновенья этих рук".

На основании этого примера мы можем в общей форме выразить различие между творчеством Блока и Ахматовой, между мистической лирикой символистов и новейшей поэзией, „преодолевшей символизм".

Лирика символистов носит мистический характер. Присутствие бесконечного в каждом переживании вкладывает особый, более глубокий смысл, сообщает новое измерение всему, что совершается. Мы ощущаем, что переживание как бы рождается из самой глубины души, еще целостной, нераздельной, нередко —хаотической. У Ахматовой и поэтов ее круга—возвращение чувству масштаба конечного, человеческого; оно закончено в себе самом, как бы очерчено и ограничено со всех сторон; в связи с этим—раздельность и четкость каждого душевного переживания, стройный и строгий порядок в „душевном хозяйстве". У символистов—религиозная трагедия, здесь—простая, скромная, интимная жизненная повесть. У символистов—исключительная самоуглубленность, погруженность в себя и внутренняя связанность своим переживанием; у Ахматовой—возникновение интереса к внешнему миру, его чувственным, реальным, зрительным мелочам, умение точно наблюдать внешние признаки переживания: каждое переживание привязано к какому-нибудь внешнему факту, как своему поводу или ощутимому признаку.

С этими особенностями поэтического чувства неизбежно связаны особенности поэтики. У символистов лирика рождается из духа музыки, слова вызывают смутное настроение своими звуками, скорее чем смыслом, обычны повторения звуков и слов и целых стихов, как в песне; слова становятся метафорическими иносказаниями, намеками на иные значения; их логический и вещественный смысл затемнен, но тем сильнее их эмоционально-лирическая действенность. Напротив того, у нового поколения поэтов отсутствует эмоциональный элемент в непосредственном, песенном выражении и вместе с этим исчезают особенности напевного, лирически-музыкального стиля. Зато поэтические образы приобретают графичность и четкость; логический и вещественный смысл слов восстановлен в своих правах; соединение слов определяется прежде всего смыслом и закрепляется точной и строгой эпиграматической формулой; расчлененность и законченность выражается и в синтаксическом построении и в самой композиции стихотворения. В поэтике новой школы совершается поворот к классическому искусству Пушкина.

В течение всего XIX века в русской лирике господствовала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому, Тютчеву, Фету, Вл. Соловьеву. К этой традиции примкнули и русские символисты. В лирике М. А. Кузмина мы впервые наблюдаем возвращение к классицизму. В „Белой Стае“ Анны Ахматовой оно сказалось особенно отчетливо. Вот почему мы утверждаем, что в поэтическом вкусе и поэтическом творчестве этих последних лет намечается новое поэтическое искусство, глубоко отличное от лирики поэтов-символистов.

1920.

ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА.

1

7 августа 1921 года скончался Александр Блок...

Говорить о поэте над свежей могилой, когда не притупилась еще боль этой внезапной и для всех нас—такой личной утраты, не дело объективного историка. Но по отношению к поэзии Блока—по крайней мере для людей нашего поколения, воспитанных на Блоке, радовавшихся и болевших его песнями — интимное и личное посвящение в его поэзию дает сознание какой то объективной и сверхличной правоты, когда словами, по необходимости внешними и холодными, мы говорим об историческом значении его явления среди нас. В этом отношении мы знаем больше, чем будущий историк, который подойдет извне к пережитому нашими современниками и будет рассказывать „потомству“ о творчестве последнего поэта-романтика:

Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар...

То новое и творческое переживание жизни, которое определило собой развитие поэзии Блока, его жизненный путь и поэтическое творчество—было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного. Это сознание окрашивает собой все его поэтические пережива-

ния, придает им новый смысл, как бы новое измерение, необычную, иррациональную, таинственную глубину. Жизненный путь поэта оно превращает в религиозную трагедию, где за „падением“ следует „возмездие“, и силы небесные борются с силами демоническими за спасение души человека. С этой религиозной точки зрения сам Блок говорит о своем жизненном пути во многих „покаянных“, автобиографических стихотворениях последнего периода. Этим судом он судит, как поэт, свое прошлое и настоящее:

Когда осилила тревога,
И он в тоске обезумел,
Он разучился славить бога
И песни грешные запел.
Но, оторопью обуянный,
Он прозревал, и смутный рой
Былых видений, образ странный
Его преследовал порой...
...С него довольно славить бога—
Уж он—не голос, только—стон...

„Слова поэта—дела его“. По отношению к поэту-романтику, который не хочет быть только автором красивых стихов, „стихотворных дел мастером“, который в стихах проповедует или исповедуется, молится, кощунствует или плачет, это утверждение остается незыблемым. Когда нибудь биографы, вероятно, откроют и напечатают „Переписку Александра Блока“, этого самого скромного и самого скрытного в своей личной жизни поэта, и будущий историк расскажет нам внутреннюю биографию, „трагедию отречения“ последнего романтика. Но независимо от этого, даже сейчас для нас совершенно ясно, что без некоторого адэкватного понимания бывшего Блоку, как поэту, видения, стихи его покажутся фантастическим вымыслом, роман-

тической сказкой, игрой болезненного и необузданного воображения; таким они казались в свое время тем первым читателям, которые отвергали в них „оригинальничанье“ и „вычуру“ непонятного „декадента“, такими будут казаться, и притом—вероятно—в недалеком будущем, новым поколениям поэтов и читателей, преодолевших в себе романтический мистицизм. В лирической драме „Незнакомка“ эта двойственность оценки явления мистической жизни — для поэта и для „толпы“ — показана Блоком особенно ясно...—„Господа! Молчание! Наш прекрасный поэт прочтет нам свое прекрасное стихотворение, и, надеюсь, опять о прекрасной даме...“ „Хорошо, милочка. Я буду звать вас: Мэри... В вас есть некоторая эксцентричность, не правда ли?“ Это—в одном плане, бытовом, реальном, который, однако, отвергается поэтом, как „мнимая действительность“, как иллюзорная жизнь. Но в иной реальности совершается главное событие внутренней жизни поэта, единственно важное и единственно реальное для него самого, чем он определяет свою поэтическую и жизненную судьбу, и об этом реальнейшем поэт говорит только в символе и иносказании:

— Протекали столетья, как сны.
Долго ждал я тебя на земле.—
— Протекали столетья, как миги.
Я звездою в пространствах текла.
— Ты мерцала с твоей высоты
На моем голубом плаще.—
— Ты гляделся в мои глаза.
Часто на небо смотришь ты?

И если мы скажем поэту романтику, не поверив в реальность этих поэтических символов, вместе с простым, немудреным рыцарем Бертраном („Роза и Крест“): „Ты мне сказки опять говоришь“, он

ответит, как поэт Гаэтан: „Разве в сказках не может быть правды?“

Верь, друг мой, сказкам: я привык
Вникать в чудесный их язык
И постигать в обрывках слов
Туманный ход иных миров...

Блок — поэт любви. Но любовь для него — не простое волнение чувства, не естественная смена переживаний, печальных и радостных. „Любовь — познанье тайны бытия“, „мы только бодрствуем, когда мы любим“, так говорит немецкий поэт-романтик, родственный Блоку по настроению. В творчестве Блока было именно так: любовь является тем индивидуальным переживанием, которое открывает поэту объективный, сверхличный смысл жизни, ее высшую тайну, которое служит как бы источником мистического опыта и определяет собой направление жизненного пути поэта и содержание его песен. Искание настоящей, единственной любви — вот путь романтически влюбленного; поэтический образ Дон Жуана в истолковании романтиков (Гофмана, Альфреда де Мюссе в поэме „Намуна“, Алексея Толстого и др.)—наиболее яркий пример такого искателя. Романтический Дон Жуан — не грубый чувственник, меняющий возлюбленную в погоне за наслаждением ради наслаждения; это — юноша, романтически влюбленный в образ единственной возлюбленной, когда то пригрезившийся его душе. Этот образ, всегда зовущий и единственно желанный, он ищет в каждой любимой женщине и после каждой встречи должен снова искать и обманываться, вечно неудовлетворенный, навсегда отравленный единым, бесконечным и неисполнимым желанием,—изменник от слишком глубокой и изначальной верности своей первой, предвечной любви.

В стих. „Шаги командора“ Блок дает свое истолкование романтического Дон Жуана — в час, когда приближается возмездие для изменившего единственной возлюбленной:

...Холодно и пусто в пышной спальне,
Слуги спят, и ночь глуха.
Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.
Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены.
Донна Анна спит, скрестив на сердце руки,
Донна Анна видит сны...
...В час рассвета холодно и странно,
В час рассвета—ночь мутна.
Дева Света! Где ты, Донна Анна?
Анна! Анна—Тишина...

Уже в последних стихах (в III томе) Блок выразил настроение романтического Дон Жуана в поэтической формуле:

И в сердце первая любовь
Жива к единственной на свете...

И он же определил земной жребий „изменника“, скитальца, плененного несбыточным желанием—

Опять—любить ее на небе
И изменить ей на земле...

Ее он призывает в конце своего пути из глубины „унижения“,—как единственный светлый образ жизни, как единственное оправдание поэта, и к ней одной обращены его покаянные стихи:

Простишь ли мне мои мятели,
Мой бред, поэзию и мрак?

В таком понимании романтическая любовь перестает уже быть отдельным мотивом в ряду других поэтических мотивов. Она намечает основное на-

правление развития поэта и становится, тем самым, определяющим фактором в истории его поэтического творчества.

2

Путь поэта намечается перед нами, как путь познания жизни через любовь. Его крайние вехи— религиозная лирика „Стихов о Прекрасной Даме“ и цыганские мотивы последних лет. Вл. Соловьев, как первый учитель, — и Аполлон Григорьев, как спутник и друг на конце жизненного пути. В смене символических образов возлюбленной в поэзии Блока запечатлелись различные ступени этого внутреннего опыта.

Юношеская лирика Блока—полна романтических предчувствий первой, еще загадочной любви. Вечерние сумерки, голубые туманы, прозрачные зори, клочек небесной лазури сквозь весенние тучи — и первые невнятные зовы бесконечного и таинственного, заглянувшего в душу поэта вместе с весенним томлением и предрассветным ожиданием („Ante lucem“):

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце—надежды нездешние,
Волны бегут на песок.
Отзвуки, песня далекая,
Но различить—не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу...

Первое видение романтической любви — образ нездешней Возлюбленной. Любимая является поэту в неземном, таинственном озарении: она—„Прекрасная Дама“, „Царевна-Невеста“, „Закатная, Таинственная Дева“, „Владычица Вселенной“, „Величавая вечная Жена“. Поэт называет ее (всегда с большой

буквы)—Лучезарной, Ясной, Светлой, Златокудрой, Недостижимой, Святой. Он—рыцарь-певец, склоненный в смиренном ожидании перед образом Мадонны, хранящий „завет служенья Непостижной“:

Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятен колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив—и ждет твоих шагов.
Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,
Одетый страшной святостью веков,
И, может быть, цветок весны уронишь
Здесь в этой мгле, у строгих образов...

В юношеских стихах Блок — ученик Вл. Соловьева, поэт вечно-женственного, религиозного начала любви. „Стихи о Прекрасной Даме“ полны таинственного ожидания явления Вечно-Женственного, нисхождения божественной любви. Эсхатологические чаяния, определившие собой возрождение мистического чувства в русской поэзии начала нового века (напр., у Андрея Белого, Мережковского и др.) принимают здесь вид взволнованного предчувствия в любви какого то нового и глубоко личного откровения:

Все виденья так мгновенны—
Буду ль верить им?
Но Владычицей вселенной,
Красотой неизреченной
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим.

Мистические предчувствия явления божественного в любви („теофании“) сближают Блока не только с лирикой Вл. Соловьева, но через Соловьева, а может быть, и непосредственно—с „Гимнами к Ночи“ немецкого романтика Новалиса и „Новой Жизнью“ Данте. Но рядом с верой в реальность представшего поэту видения, уже в стихотворе-

нии, открывавшем первый сборник, в стихах современного поэта звучат слова сомнения и страха, как выражение человеческой слабости, бессилия перед чудесным даром, и намечается возможность измены предвечной Возлюбленной и весь дальнейший путь развития поэта.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне—и ясен нестерпимо,
И молча жду,—тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.
О, как паду—и горестно и низко,
Не одолев смертельныя мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

„Нечаянная радость", второй сборник стихов (вошел впоследствии в состав II книги), развивается под знаком этой двойственности. Поэт находится на „распутьи". Образ небесной Возлюбленной отодвинулся в прошлое, покрылся туманом. Из мира таинственных предчувствий и видений поэт вступает в земную жизнь. В его стихах появляются мотивы „современности" — ночной город, залитый электрическим светом, шум ночных ресторанов и лица земных женщин. Отблесков неземного видения он ищет в этой жизни, смутно прозревая в ней иную, более реальную действительность:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых,
И бессмертно влюбленных в молву...

Случайная встречная на улицах ночного города превращается в таинственную Незнакомку, в чертах

которой поэт прозревает свою единственную возлюбленную:

...И каждый вечер в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.
И, медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.
И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука...

На этой ступени развития романтического сознания появляется впервые та двойственность в восприятии жизни, которая нашла себе наиболее законченное выражение в лирической драме „Незнакомка" (ср. приведенный выше пример). Теперь каждое стихотворение Блока развивается в двух различных планах: первый план — бытовой, реальный, „действительность", второй план—сверхреальный, в котором происходят душевные события, единственно для поэта важные и интересные. Так, памятное всем стихотворение „В ресторане" [1]) рассказывает о случайной и с житейской точки зрения незначительной встрече—поэт видит в загородном ресторане незнакомую женщину, посылает ей розу, встречает дерзким взором ее негодующий взор и т. д.; но вот, внезапно, незначительное происшествие получает углубление в иную действительность, когда за чертами незнакомой женщины поэту показывается видение единственной Возлюбленной,

---

[1]) Более подробно — в статье «Два направления современной поэзии» (см. выше).

когда то пригрезившейся его душе, образ таинственной Незнакомки:

... Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка...

Вот почему рассказ о „ресторанной встрече“ начинается взволнованными словами, эмфатически подчеркивающими ее исключительную значительность: „Никогда не забуду (он был, или не был, этот вечер...)“. Вот почему обращение поэта к неизвестной выделено романтически торжественным зачином:

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи...

Романтическое „двоемирие“, знакомое нам по сказочным новеллам Гофмана, имеет свои художественные законы. С высоты мистического воодушевления земная действительность кажется поэту иллюзорной, нереальной: романтическая ирония искажает эту действительность в безобразный гротеск. Так,—в описании дачной местности под Петербургом, которым открывается баллада о „Незнакомке“ или трактира и литературного салона в лирической драме того же названия:

...Вдали над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач...
...Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск...

С другой стороны, с точки зрения бытовой повседневности, само мистическое прозрение поэта

подвержено сомнению, и видение Незнакомки является только поэтической иллюзией, игрой воображения, может быть—сонной грезой (ср. такие выражения, характерные для колебаний чувства реальности: „Иль это только снится мне?“ „Ты прошла словно сон мой, легка...“, „он был, или не был, этот вечер...“ и т. п.). Сам поэт наполовину поддается искушению посмотреть на свои видения, как на сонную грезу или пьяный бред:

Из хрустального тумана,
Из невиданного сна,
Чей то образ, чей то странный...
(В кабинете ресторана
За бутылкою вина)...

Баллада о „Незнакомке“ и лирическая драма того же названия окружают чудесное видение единственной возлюбленной обстановкой ночного кабака и мотивируют его постепенно надвигающимся на поэта опьянением:

...И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен...

Как в рассказах Гофмана и Эдгара По, черты небесной Возлюбленной сквозят из наростающего опьянения поэта, которое разрушает обычные грани дневного сознания:

...И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные
Цветут на дальнем берегу...

Но для поэта-романтика опьянение лишь приподняло завесу сознания, лишь приоткрыло путь из мира иллюзий в мир реальности:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине...

Начиная с периода Незнакомки мы замечаем в поэтическом развитии Блока те новые факты, которые, с какой то высшей точки зрения, оцениваются самим поэтом, как религиозный грех, как отпадение, измена юношескому образу предвечной любви. Но именно в это время творчество Блока постепенно выходит из своей молитвенной неподвижности, созерцательной чистоты, обогащается сложным, противоречивым и хаотическим содержанием земной жизни, страдающей и грешной, и именно к этому времени относятся его высшие поэтические достижения. Выход в жизнь, слияние с творчески-преизбыточной стихией жизни через яркое и страстное любовное переживание — вот основная тема новых стихов (сборник „Земля в снегу", вошедший в состав II книги):

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!..

. . . .

...И встречаю тебя у порога —
С буйным ветром в змеиных кудрях,
С неразгаданным именем бога
На холодных и сжатых губах...

В сущности основное устремление души поэта осталось неизменным: как и в юношеских стихах — ожидание чуда, искание бесконечного, выход за грани повседневного сознания. Изменилось только направление этих романтических стремлений — от чистейшей и непорочной любви к небесной Возлюбленной, к ласкам земной подруги, грешной и страстной. Образ небесной Возлюбленной теперь исчезает. Снежная Дева, Фаина, Валентина, Кармен

намечают дальнейшие этапы в истории романтической любви:

Их было много. Но одною
Чертой соединил их я,
Одной безумной красотою,
Чье имя: страсть и жизнь моя...

Эти образы роднит одно: в переживании любовной страсти, в поцелуях и объятиях земных возлюбленных поэт ищет мгновений экстаза, самозабвения, страстного исступления. Только бесконечная напряженность страстного чувства увлекает его—не повседневности любви—как выход за пределы обычной жизни, в мир вдохновения и бреда, мистического опьянения страстным переживанием.

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отрадно;
Ты думаешь—нежная ласка,
Я знаю—восторг мятежа!
И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно—
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышет межа...

Меняется весь „ландшафт души“ поэта: вместо прозрачных весенних зорь и золотистой лазури, сопровождавшей явление небесной возлюбленной—„звонкая“ снежная вьюга, „буйный ветер“, „опаляющий“ лицо, „пожар мятели белокрылой“, обезумевшая тройка, уносящая поэта и его возлюбленную над открытыми темными „безднами“, в „снежную ночь“:

И над твоим собольем мехом
Гуляет ветер голубой...

Безмерность в переживании любовного экстаза придает лирике Блока в это время („Земля в снегу“, „Ночные часы“) невиданную еще в русской

поэзии смелость и иррациальность построения — как бы ощущение присутствия творческого довременного хаоса, освобожденных космических сил, из ночного „страшного“ мира наплывающих на поэта и затопляющих узкую область светлого дневного сознания.

...В легком сердце—страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь летит рысак.
Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...
Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем—твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Любовная лирика последнего периода приводит Блока от Вл. Соловьева к Аполлону Григорьеву и цыганскому романсу. Однако, из всего предшествующего ясно, что мы имеем в творчестве Блока не простую „канонизацию цыганской песни“, т. е. младшей литературной линии и ее своеобразных тем, до сих пор остававшихся вне поэзии „высокого стиля“, но сложное претворение этих родственных поэту мотивов с помощью приемов романтического искусства и мистического переживания жизни. С цыганским романсом Блока породнили стихийный разгул страсти, ее восторги и печали; однако, не просто—широта разгула и удали, но те „запредельные“ звучания, которые впервые подслушал в них Аполлон Григорьев („Борьба“, „Импровизации странствующего романтика“ и др.), и которые вдохновили Достоевского на сцену кутежа Димитрия Карамазова с Грушенькой в Мок-

ром. Таинственно манящее и влекущее в страстном любовном переживании, мистические порывы и взлеты вдохновения соединяются с ощущением греха и страдания, тоски и потерянности; но в самом грехе и страдании, в самом образе возлюбленной-грешницы—что то манящее и влекущее и обещающее еще неведомые, невозможные наслаждения, как выход за грани повседневности:

Неверная, лукавая,
Коварная,—пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души.
С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты—ночь, и вся ты—тьма,
И вся ты во хмелю...
Что душу отняла мою,
Отравой извела,
Что о тебе, тебе пою,
И песням нет числа!..

В своих последних стихах, включенных во второе и третье (посмертное) издание III книги, Блок—поэт пьяной, угарной, цыганской любви и все более тяжелого и безнадежного похмелья. Вместо восторженных взлетов первых страстных стихов—все усиливающееся, гнетущее сознание душевной разорванности и падения. Падение и грех вскрываются поэту с полной ясностью в своем страшном религиозном смысле, как „глубины сатанинские“:

Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками,
Преисподнего огня...

Страсть становится мукой, унижением, из которого душа поэта ищет спасения „на синий берег

рая“, но которое снова увлекает в свою бездну — уже против воли:

О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой
В объятья страстные! Чтоб долго длились муки,
Когда—ни расплести сцепившиеся руки,
Ни разомкнуть уста – нельзя во тьме ночной!
Я слепнуть не хочу от молньи грозовой,
Ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!)
Ни испытать прибой неизреченной скуки,
Зарывшись в пепел твой горящей головой...

. . . .

Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд
Иной пророчит рай!—Я уступаю, зная,
Что твой змеиный рай – бездонный скуки ад.

Сознание душевного унижения, греха и падения проходит сквозь все последние стихи (ср. в особенности „Унижение“, „Черная Кровь“ — вообще, отделы „Страшный мир“ и „Возмездие“),— но в самом падении — взлеты мистически страстных восторгов, дающих болезненное опьянение бесконечным:

Даже имя твое мне презренно,
Но, когда ты сощуришь глаза,
Слышу—воет поток многопенный,
Из пустыни подходит гроза...

Снова всплывает в воспоминании образ нездешней возлюбленной („Ты помнишь первую любовь, и зори, зори, зори?“), но теперь карающий „отступника“, угрожающий близким „возмездием“, или поздним раскаянием („Шаги командора“):

...Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?..
...Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены...

Из глубины падения поэт опять взывает к детскому видению чистейшей и непорочной любви

(„О, миг непродажных лобзаний! О, ласки некупленных дев!“). В покаянных, автобиографических стихах встает перед нами образ единственной возлюбленной:

...Летели дни, крутясь проклятым роем,
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою.
Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла...

Но эти воспоминания остаются уже далекими и бесплодными для настоящего. Все чаще поэт говорит о жизни „пустынной“, „ненужно прожитой“, „глухой и безумной“, „безумной и бездонной“.

И стало беспощадно ясно —
Жизнь отшумела и прошла...

Безнадежная пустота и скука, как тяжелое похмелье, сменяют безмерные восторги и страдания прошлых лет. Наступает „седое утро“, а за ним—„день жестокий, день железный“.

О, как я был богат когда то,
Да все—не стоит пятака,
Вражда, любовь, вино и злато,
А пуще—смертная тоска...

Отвращение к прошлому и безнадежность в будущем, а в настоящем—та безысходная печаль и скука, та „ацедия“, о которой говорили старинные религиозные писатели, или, употребляя более новые и менее значительные аналогии — „мировая скорбь“ или Бодлеровский „сплин“—постепенно овладевают поэтом, как некая метафизическая бо-

лезнь души, „таинственно и неуклонно снедающий меня недуг“ (ср. особенно „Пляски смерти“, „Жизнь моего приятеля“ в отделе „Страшный Мир“).

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Быть может, самое глубокое выражение этой последней ступени в развитии поэта-романтика дает стихотворение „К Музе“, знаменательно предпосланное III книге. Здесь Муза и возлюбленная сливаются в одном образе, интимный и личный опыт любовного переживания расширяется в сверхличное истолкование вопроса о смысле жизни, познаваемой через любовь. По глубине и мощи трагического ощущения жизни Блок приближается здесь к наиболее зрелым стихотворениям Тютчева, посвященным его трагической „последней любви“ (ср. словесное совпадение—Тютчев: „Есть и в моем страдальческом застое...“); Блок:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть,
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастия есть.
И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...
...Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил,
И твоих утешений просил?..

...И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого Аи,
И любови цыганской короче
Были страшные ласки твои.
И была роковая отрада,
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада—
Эта горькая страсть, как полынь!..

В чем источник трагического в этом стихотворении, глубочайшей разорванности и отчаяния в самой любовной страсти? В таких словах говорит не простое, обычное страдание любви, но безмерно углубленное душевное мучение, религиозная болезнь какой то особенной остроты. „Страшные ласки“ возлюбленной (вспомним еще: „страшная сказка“, „страшный мир“, „объятья страшные“), „попиранье заветных святынь“, „красота“—не как радость, а как „проклятье“ („все проклятье твоей красоты!“)—все это открывает перед нами особый мир переживаний, о которых яснее всех говорит Достоевский:

„Красота—это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому, что неопределенная, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут!.. Красота! Перенести я потом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Чорт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу—сплошь красотой. В Содоме ли красота? Верь, что в Содоме она и сидит для огромного

большинства людей—знал ли ты эту тайну или нет? Ужасно, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы—сердце людское“.

В этих словах Достоевского раскрывается наиболее глубокое истолкование трагической поэзии Александра Блока. Что завело поэта Прекрасной Дамы на такие пути, от „идеала Мадонны“ привело его к „идеалу Содомскому?“ Мистическая жажда бесконечного, искание небывалых, безмерных по своей интенсивности переживаний, мгновений экстаза — пусть в грехе и страдании, однако сохраняющих или обещающих тот „привкус бесконечного“ (goût de l'Infini), без которого обыденная жизнь кажется ему однообразной и бессодержательной в своих простых и скромных страданиях и радостях. В этом смысле, как было уже сказано, взволнованное предчувствие явления „Царевны-Невесты“ в чистой и непорочной юношеской любви порождается тем же устремлением, как страстные и грешные увлечения последних лет. „В Содоме ли красота?“ И там и здесь поэт-романтик является искателем бесконечного счастья.

Что счастье? Вечерние прохлады,
В темнеющем саду, в лесной глуши?
Иль мрачные, порочные услады,
Вина, страстей, погибели души?

Этот „духовный максимализм“ романтика-индивидуалиста возникает из ощущения бесконечности души человеческой, ее неспособности удовлетвориться ничем конечным и ограниченным. Душа, отравленная безмерными желаниями, ищет переживаний бесконечных, единственно способных насытить ее мистический голод. Безмерная требовательность к жизни, искание небывалого и чудесного

делает безвкусной простую, обыденную действительность. Опустошенность повседневного существования, тяжелое похмелье, „глухая тоска без причины и дум неотвязный угар“, неизбежно следуют за мучительными взлетами страстного чувства.

Эпоха романтизма начала XIX века имела это сознание бесконечности души человеческой, для которой нет насыщения, эту безмерную требовательность к жизни, при внутреннем бессилии найти удовлетворение пробудившемуся религиозному сознанию. От богоборчества, разочарования и религиозного отчаяния Байрона до религиозного смирения и болезненного отречения от личной воли и личного счастья обращенных к мистическому мировоззрению средневековой церкви немецких романтиков возможны разные ступени в истории романтического „максимализма“. В любовной лирике Альфреда де Мюссе, в особенности же Клеменса Брентано, во многих отношениях более других своих современников родственного Блоку [1]), мы находим те же знакомые формы романтической разорванности между „идеалом Мадонны“ и „идеалом Содомским“. Но ближе всех к этой проблеме подошел Достоевский, как бы предсказавший в своем творчестве явление Блока: в его романах, как и в стихах современного поэта, нашла себе выражение народная русская стихия—то „забвение всякой мерки во всем“, тот „максимализм духа“, для которого все ограниченное и обусловленное в процессе вре-

---

[1]) Ср. в особенности развитие у Брентано темы Манон („прекрасной грешницы“) и мотива „радости-страдания“. Изора в лирической драме „Роза и крест“—романтическая Манон. Интересующихся этим вопросом отсылаю к моей книге „Религиозное отречение в истории романтизма“. Москва, 1919 г.

менной жизни—только преграда для безусловной и безначальной жажды творческой свободы и самоутверждения. „Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил... Тут дьявол с богом борется, а поле битвы—сердце людское“.

3.

В годы, последовавшие за первой революцией, когда для многих стало ясно, что в судьбе России приближаются решительные дни, сложились стихотворения Блока, посвященные „Родине“. „Стихи о России“ стоят в традиции религиозного течения русской общественной мысли, Хомякова, Тютчева, Достоевского, Вл. Соловьева. Не политические судьбы родной страны волнуют поэта, но спасение ее живой души—призвание, предначертанный путь, победы и поражения на этом пути—как и свою судьбу поэт оценивал, как религиозную трагедию, как борьбу за божественное призвание человеческой личности. Но от своих предшественников Блок отличается тем, что к судьбе России он подходит не как мыслитель—с отвлеченной идеей, а как поэт—с интимной любовью. Россия для него — возлюбленная, и, как меняются черты возлюбленной в его поэзии—от образа Прекрасной Дамы до образа Музы последних стихов—так и ощущение родины находит себе выражение в меняющихся символах романтической любви. Сперва, как невеста, жена или мать, она напоминает своими просветленными чертами небесную Возлюбленную:

...Вот она—с хрустальным звоном
Переполнила надежды,
Светлым кругом обвела...
...Это—легкий образ рая,
Это—милая твоя...

В стихах „На поле Куликовом"—небесная Возлюбленная охраняет спящих воинов:

...Перед Доном темным и зловещим,
Средь ночных полей,
Слышал я твой голос сердцем вещим
В крике лебедей...
И когда, на утро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите твой лик нерукотворный
Светел навсегда...

Но уже давно Возлюбленная—Родина приняла в поэзии Блока другие черты. Он подсмотрел в ней то буйное, хаотическое, восторженно-страстное, хмельное, что видилось ему одновременно в чертах Фаины или Кармен. Уже в стихах „На поле Куликовом" появляются эти новые мотивы:

...Наш путь—степной, наш путь—в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы—ночной и зарубежной—
Я не боюсь...
...Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...
И нет конца! Мелькают версты, кручи,
Останови!..
...Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Сознательным отречением от юношеской славянофильской мечты о России, как о богоизбранной невесте, благочестивой деве („Святая Русь"), звучат слова поэта в стихотворении „Новая Америка":

...Там прикинешься ты богомольной,
Там старушкой прикинешься ты,
Глас молитвенный, звон колокольный,
За крестами—кресты да кресты...
Только ладан твой синий и росный
Просквозит мне порою иным...
Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!..

Сквозь земные поклоны, да свечи,
Ектеньи, ектеньи, ектеньи—
Шопотливые тихие речи,
Запылавшие щеки твои...

Перед поэтом возникает теперь новый образ Возлюбленной—России: „пьяная Русь“ („будут слушать голос Руси пьяной, отдыхать под кровлей кабака“), „роковая, родная страна“, „разбойная краса“:

...Тебя жалеть я не умею,
И крест твой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу,
Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты...
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

В этой последовательности образов стоит поэма „Двенадцать“, посвященная Октябрьской революции. В первое время своего появления поэма эта слишком часто цитировалась, как политический документ; в котором хотели видеть выражение перелома в общественных взглядах поэта. Между тем, поэма „Двенадцать“ дает лишь последовательное завершение самых существенных элементов творчества Блока. С политикой, программами и т. д. она, как и все творчество поэта, не имеет никаких точек соприкосновения; ее проблема—не политическая, а религиозно-нравственная,—и в значительной степени индивидуальная, не общественная. И здесь, как это ни покажется странным на первый взгляд, речь идет прежде всего не о политической системе, а о спасении души—во первых, красногвардейца Петрухи, так неожиданно поставленного поэтом в художественный центр событий поэмы, затем—

одиннадцати товарищей его, наконец, — многих тысяч им подобных, всей бунтарской России — ее „необъятных просторов", ее „разбойной красы".

Конечно, „старый мир", и его представители, „товарищ-поп", „писатель-вития", „барыня в каракуле" и „буржуй, как пес, голодный", не пользуются художественной симпатией автора. В этом сказывается его духовный максимализм, стихийное отрицание сложившегося, окаменевшего бытового уклада частной и общественной жизни, та жажда безмерного и безусловного, о которой мы говорили выше. Напомним стихи 1908 года, обращенные поэтом к читателю:

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А вот у поэта—всемирный запой,
И мало ему конституций!
Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала,—
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Конечно, он сумел подслушать в революции какие-то новые ритмы еще ненаписанной марсельезы:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...
...Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг...

Но породнила его с революцией вовсе не какая-нибудь определенная система политических и социальных идей, а та стихия народного бунта

„с богом или против бога“, в которой Блок ощутил нечто глубоко родственное своему собственному духовному максимализму, религиозному бунту, „попиранью заветных святынь“.

Товарищ, винтовку держи, не трусь:
Пальнем-ка пулей в Святую Русь,
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую,
Эх—эх, без креста!..

Вот почему в „Двенадцати“ существенно именно то, насколько органически вырастает эта поэма из всего поэтического опыта Блока, из тех художественных постижений и символов, в которых раскрылась ему религиозная трагедия его собственной жизни. Снежная мятель, веянием которой он окружил свою поэму, звучала ему гораздо раньше в стихах о снежной вьюге, о снежной любви и Снежной Деве и стала привычным „ландшафтом души“ в пору ее мистических восторгов и падений; и даже в „Стихах о России“ уже намечено дальнейшее развитие этой художественной темы: „Где буйно заметает вьюга до крыши утлое жилье“, „Ты стоишь под мятелицей дикой, роковая, родная страна“. Быть может не случайно и совпадение этих образов с эпиграфом из пушкинских „Бесов“, который предпослан Достоевским его роману на ту же тему. Любовь красноармейца Петрухи к проститутке Кате, внезапно выростающая до размеров центрального события „политической“ поэмы, рассказана еще прежде в его цыганских стихах. Это—духовный максимализм в любви, который описал Достоевский словами Димитрия Карамазова о Грушеньке („у Грушеньки, шельмы, есть такой

один изгиб тела...“), и который увлекает нас в любовной лирике III тома:

Ой, товарищи родные,
Эту девку я любил,
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил.
Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Наконец, покрывающее победные мотивы народного бунта настроение безысходной тоски, пустоты и бесцельности жизни, тяжелого похмелья, „ацедии“, также знакомо нам из стихов Ш книги, и здесь играет существенную роль, как религиозное отчаяние, которое следует за опьянением религиозного бунта:

Ох ты горе-горькое,
Скука скучная,
  Смертная!
Уж я времечко
  Проведу, проведу...
Уж я темечко
  Почешу, почешу...
Уж я семечки
  Полущу, полущу...
Уж я ножичком
  Полосну, полосну...
Упокой, Господи, душу рабы твоея!
  Скучно!

Погрузившись в родную ему стихию народного восстания, Блок подслушал ее песни, подсмотрел ее образы, родственные его собственным настроениям, как человека из народа,—но не скрыл их трагических противоречий, как и в своей судьбе не

умолчал о разорванности, запутанности, безысходности страдания,—и не дал никакого решения, не наметил никакого выхода: в этом—его правдивость перед собой и своими современниками, мы сказали бы: в этом его заслуга, как поэта революции (не как поэта—революционера). В этом смысле „Скифы“ гораздо дальше отстоят от первичного и подлинного творческого переживания, гораздо рациональнее и тенденциознее, как всякий отвлеченный коментарий, в отчетливых логических понятиях пытающийся приблизиться к подлинному и насыщенному жизнию ви́дению поэта.

4.

Значение Блока, как художника слова, яснее будет другим поколениям его читателей. Если пристрастие современника не обманывает нас, он займет свое место среди первых русских лириков—наряду с Державиным, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, Лермонтовым и Фетом. За это говорит художественная насыщенность и завершенность его третьей книги, в своей окончательной редакции (1921 г.)—события небывалого в истории новейшей русской поэзии. Но будучи в этом смысле явлением абсолютно значительным, сверхисторическим, поэтическое творчество Блока сохраняет глубокое своеобразие исторического момента: стихи его были событием в истории русской романтической лирики, они имеют традицию и оказали влияние, которое очевидно уже теперь, но о размерах которого мы можем говорить в настоящее время еще только приблизительно и в самой общей форме.

В романтической поэзии мир является нам поэтически преображенным и просветленным. Основным

приемом романтического преображения мира служит метафора. Поэтому, с точки зрения истории стиля, романтизм есть поэзия метафоры.

Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. в „переносном смысле“), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг; отсюда метафора—„жемчужные звезды“, звезды—„жемчужины неба“. Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка— „небесный свод“, „небосвод“, „небесный купол“; более редкая, специально поэтическая метафора—„небесная чаша“. Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится—„жемчужной чашей“. Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему, имманентному закону самого поэтического образа. Если небо—жемчужная чаша, то чаша может быть наполнена „лазурным вином“; поэт, охваченный перед ночным небом волнением мистического чувства, общаясь с таинственной жизнью природы,— „из жемчужной чащи пьет лазурное вино“. Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание развертывается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах, из простого иносказательного эпитета или глагола, употребленного в переносном смысле („жемчужные звезды“), метафора становится как бы поэтической реальностью. Этот процесс „реализации метафоры“ является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи.

В практическом языке изменение значения слова по категории метафоры служит насущной потреб-

ности в новых словах для обозначенья новых понятий; напр., „рукав реки“, „горлышко бутылки“. Естественный процесс развития таких новых значений ведет к забвенью старого значения и обособлению нового в самостоятельное слово: напр. „коньки“ из „маленькие кони“. Чем скорее завершится этот процесс, тем удобнее для говорящего: употребление нового слова совершается с наименьшей затратой сил, автоматически. Напротив того, поэт делает языковую метафору художественно действенной, оживляя ее метафорический смысл. Оживление метафоры может совершаться с помощью легкого изменения словоупотребления, выводящего наше сознание из автоматизма привычных значений, напр. у Блока, вместо привычного в прозаической речи (и ставшего даже термином науки) эпитета „перистые тучи“—новое поэтическое словосочетание „в золотистых перьях тучек“. Возможно, однако, более смелое и индивидуальное оживление метафоры, метафорический неологизм (семантическое новообразование), заменяющий привычную метафору другой, оригинальной, сходной по общему смыслу, но различной по словесному выражению. Так, когда Блок говорит, следуя за Лермонтовым: „И шишак—золотое облако—тянет ввысь белыми перьями...“, или, когда, вместо привычного „холодное чувство“, „холодное сердце“, он говорит о „снежной любви“, о сердце, занесенном „снежной вьюгой“. Своебразную действенность метафорического стиля мы ощущаем именно по степени отклонения метафоры от обычного в прозаической речи словоупотребления.

Блок—поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое пре-

ображение мира с помощью метафоры—не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущносгь жизни. В лирической драме „Роза и Крест“ поэт Гаэтан, в ряде метафор, заимствованных из поэтических преданий родной Бретани, раскрывает свое романтическое одушевление явлений природы, а представитель обыденной жизни, рыцарь Бертран, разоблачает его прозрения с точки зрения практического, прозаического мышления:

Сцена III. Берег океана. Гаэтан и Бертран на конях.

Г.: Теперь—подводный город недалеко.
Ты слышишь звон колоколов?
Б.: Я слышу,
Как море шумное поет.
Г.: А видишь,
Седая Риза Гвеннолэ несется
Над морем?
Б.: Вижу, как седой туман
Расходится.
Г.: Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?
Б.: Да, это солнце всходит за туманом.
Г.: Нет! То сирены злобной чешуя...
Моргана мчится по волнам. Смотри:
Над нею крест заносит Гвеннолэ!
Б.: Туман опять сгустился.
Г.: Слышишь стоны?
Сирена вероломная поет...
Б.: Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман—вперед!

Как поэт метафоры, Блок имеет предшественников в романтическом творчестве первых русских символистов. Вместо большого числа примеров мы ограничимся двумя цитатами из Брюсова. В городской поэзии Брюсова современный город является фантастически преображенным, таинственным и

сказочным. Это достигается с помощью приемов метафорического „остранения“:

Горят электричеством луны
На выгнутых, длинных стеблях.
Звенят телеграфные струны
В незримых и тонких руках.
Круги циферблатов янтарных
Волшебно зажглись над толпой,
И жаждущих плит тротуарных
Коснулся прохладный покой...

Еще ближе к метафорическому стилю Блюка — описание встречи с таинственной Незнакомкой на улицах ночного города:

Она прошла и опьянила
Томящим сумраком духов,
И быстрым взором оттенила
Возможность невозможных снов.
Сквозь уличный, железный грохот
И пьян от синего огня,
Я вдруг заслышал жадный хохот,
И змеи оплели меня...
...И в ужасе борьбы упорной,
Меж клятв, молений и угроз,
Я был опутан влагой черной
Ее распущенных волос.

Однако, несмотря на таких предшественников, как Брюсов, своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора, как главенствующий прием, как стилистическая „доминанта“ (термин „Эстетики“ Христиансена), и особыми оригинальными формами употребления этого приема.

В памятном образе Блоковской Незнакомки мы находим уже эти черты метафорического стиля, подчиненные основному художественному заданию — преображения земной действительности в роман-

тически-чудесную, земной красавицы—в сказочную Незнакомку, „Девичий стан, шелками схваченный, в туманном движется окне...“ „Дыша духами и туманами, она садится у окна“. „И веют древними поверьями ее упругие шелка...“ „И очи синие, бездонные цветут на дальном берегу...“ Вспомним еще раз появление Незнакомки „в ресторане“: духи „дышат“, ресницы „дремлют“, шелка „шепчутся тревожно“. Некоторые излюбленные метафоры повторяются: „душишь черными шелками“, „вся—в шелках тугих“. Мы имеем вариант баллады о „Незнакомке“ с теми же метафорами:

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с траурными перьями...

И другой вариант, как бы первый набросок:

...И вот—ее глаза и плечи
И черных перьев водопад...

В других циклах образ возлюбленной меняется (напр. цыганка Кармен), но метод метафорической поэтизации, по существу, остается неизменным: „Глядит на стан ее певучий“, „Мне будет сниться твой стан, твой огневой“, „Море кружев душных“ и т. д., и даже торжественное шествие незнакомки и таинственной властительницы повторяется в стихах последнего периода:

И проходишь ты в думах и грезах,
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сладостный сон...
И твоя одичалая прелесть,
Как гитара, как бубен весны...

Поскольку можно говорить о конкретных деталях в романтическом образе возлюбленной, эти

детали также даются в метафорическом преображении. В этом смысле особенно интересно сравнение с Ахматовой, поэтом другой эпохи и другого стиля, точной, строгой и сухой в подмеченных ею частностях описания: „потемнели и, кажется, стали уже зрачки ослепительных глаз“, „и глаза, глядящие тускло, не сводил с моего кольца“, „лишь смех в глазах его спокойных под легким золотом ресниц“, „твои сухие, розовые губы“, „но, поднявши руку сухую, он слегка потрогал цветы“, „как непохожи на объятья прикосновенья этих рук“ и т. п. [1]).

Иначе у Блока. Глаза его возлюбленной „поют из темной ложи“. „Синие, бездонные“, они „цветут на дальном берегу“ (Ср. также: „И под маской так спокойно расцвели глаза“, „смотри: я спутал все страницы, пока глаза твои цвели“). Они сияют, как „звезды“ („погасли звезды синих глаз“) или „теплятся, как свечи“ или разгораются, как „пожар“ („очей молчаливых пожар“). Взор их „прожигает камень“, „разит“, как „кинжал“ („твой разящий, твой взор, твой кинжал“), „пронзает мечами“, вонзается „стрелой“ („сладко в очи поглядела взором, как стрела“). Они „большие, как небо“; поэт „бросает“ свое сердце „в темный источник сияющих глаз“. Над глазами опущены „ресницы-стрелы“, „стрельчатые ресницы“. От „бархатных ресниц“ ложатся „тени“; под ними „таится сумрак“ („где жила ты и, бледная, шла, под ресницами сумрак тая“). Из под ресниц смотрит „крылатый взор“. „Пылайте, траурные зори, мои крылатые глаза“. „И я одна лишь мрак тревожу живым огнем кры-

[1]) Подробнее см. ниже в статье „Преодолевшие символизм“.

латых глаз“ (ср. также: „И крылатыми очами нежно смотрит высота“).

Так же выделяются волосы возлюбленной: „в чьих взорах свет, в чьих косах мгла“, „мгла твоих волос“, „это—рыжая ночь твоих кос“; и другой метафорический ряд—„буря спутанных кос“; наконец, в ином направлении метафоризации: косы—„змеи“, возлюбленная—„с улыбкою невинной в тяжелозмейных волосах“, „с буйным вихрем в змеиных кудрях“, „и черными змеями распуталась коса“. Последняя метафора в своем развитии становится поэтической реальностью: „И змеи окрутили мой ум и дух высокий, распяли на кресте, и в вихре снежной пыли я верен черноокой змеиной красоте“. Или в другом отрывке: „Все размучен я тобою, подколодная змея. Синечерною косою мила-друга оплетая, ты—моя и не моя“, (ср. в приведенном выше стихотворении Брюсова: „Я был опутан влагой черной ее распущенных волос...“ „И змеи оплели меня...“).

Даже имя возлюбленной служит предметом метафорического преображения. „Я люблю Ваше тонкое имя“, „но имя тонкое твое“, „знаю я твое льстивое имя“, „живое имя Девы Снежной“, „их золотые имена“. Насколько точнее сказано у Ахматовой: „короткое, звонкое имя“.

Весьма немногочисленны те случаи, в которых Блок ограничивается простым подновлением обветшалой метафоры языка. Обыкновенно, по типу языковых метафор он создает новые, оригинальные и смелые метафорические неологизмы. Так, в разговорном языке обычно выражение—„глаза горят“ или „сверкают“. Блок говорит вместо этого: „и теплятся очи, как свечи ночные“ или, с реализацией метафоры, как приемом усиления, гиперболы: „чтоб

черный взор блаженной Галлы, проснувшись, камня не прожег". Или, сходным образом, вместо привычной метафоры — „острый", „пронзительный" взгляд—неожиданное метафорическое новообразование: „взор твой — мечами пронзающий взор", „твой разящий, твой взор, твой кинжал". Мы часто употребляем в языке метафору „под покровом ночи"; Блок говорит вместо этого о „шлеме ночи" (так—уже в древне-германской поэзии, где слово шлем—„Helm", вероятно, еще ощущалось, как связанное с глаголом „helan"—„прятать", „покрывать", откуда обычное выражение: „под шлемом ночи").

Поднялась стезею млечной,
Осиянная—плывет.
Красный шлем остроконечный
Бороздит небесный свод...

Мы говорим: „ветер воет", „мятель поет". Последняя метафора, менее обычная в разговорной речи, становится у Блока исходным моментом в развитии длинного метафорического ряда: „вьюга пела", „песни вьюги легковейной", „нет исхода вьюгам певучим", „когда мятель поет, поет". Оригинальнее метафорическое новообразование: „вьюжные трели" (ср. у Фета: „У пурпурной колыбели трели мая прозвенели") или „бубен мятели", „бубенцы" („и взлетающий бубен мятели, бубенцами призывно звуча"). Но чаще всего Блок употребляет другой, не менее смелый семантический неологизм: он говорит о „трубах мятели". Напр.: „Как вдали запевала мятель, к небесам поднимая трубу", „и мчимся в осенние дали, и слушаем дальние трубы", „и в полях гуляет смерть, снеговой трубач"—или с перенесением метафоры на сродные световые впечатления: „и за кружевом тонкой березы золотая запела труба" („Пляски

осенние“). Или другое, родственное по направлению метафоризации, новообразование: звучат рога мятели. Напр.: „Звучали рога снежным мятельным хором... Летели снега, звенели рога налетающей ночи“, „и поют, поют рога“—и с расширением предмета метафоризации:

Петухи поют к заутрене.
Ночь испуганно бежит.
Хриплый рог туманов утренних
За спиной ее трубит...

Другая существенная особенность метафорического стиля Блока—последовательное развитие метафоры. Напр., обычная языковая метафора „горькие слова“, „сладкие речи“ и т. п. развернута следующим образом: „Разве яркая бабочка я? Горек мне мед твоих слов...“ При этом, как мы уже говорили выше, метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой—как бы поэтической реальностью. Так „змеиные кудри“ возлюбленной, в приведенном выше примере—уже не кудри, а змеи, опутывающие поэта: „И черными змеями распуталась коса. И змеи окрутили мой ум и дух высокий...“ и т. д. Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города, становятся „картами ночи“, по которым возлюбленная гадает:

Болотистым, пустынным лугом
Летим одни.
Вон, точно карты, полукругом
Расходятся огни.
Гадай, дитя, по картам ночи,
Где твой маяк...

Развернутая, таким образом, по своим внутренним, имманентным законам метафора нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим

смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается. Огни могут „раскинуться, как карты“—полукругом; по картам—можно гадать; но нельзя (с логической точки зрения) „гадать по картам ночи“.

Актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части словесного построения, мы получаем сложное целое — с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное. Сходный пример—в другом стихотворении. Мы говорим—„горячее сердце“, „пламя страсти“, „сердце горит“. Отсюда в последовательном развитии—„костер души“, сердце, „сгорающее на костре“. (Ср. у Брюсова в цикле „Мгновения“: „Костра расторгнутая сила двух тел сожгла одну мечту...“ и т. д.). Поэт предлагает нам в темную звездную ночь посмотреть, как „сердца горят над бездной“, озаряя окрестный мрак. Здесь уже намеренное противоречие, с логической точки зрения, между реальным и метафорическим планом:

Темно в комнатах и душно—
Выйди ночью—ночью звездной,
Полюбуйся равнодушно,
Как сердца горят над бездной.
Их костры далеко зримы,
Озаряя мрак окрестный.
Их мечты неутолимы,
Непомерны, неизвестны...

В другом стихотворении („В огне“) глаза возлюбленной горят и зажигают пожар, в котором сгорает весь город:

...Смотрю: растет, шумит пожар—
Глаза твои горят.
Как стало жутко и светло!

Весь город—яркий сноп огня,
Река—прозрачное стекло,
И только—нет меня...

И дальше:

Горят глаза твои, горят,
Как черных две зари!
Я буду здесь. Мы все сгорим:
Весь город мой, река и я...
Крести крещеньем огневым,
О, милая моя!

Под именем „катахрезы“ античная риторика объединяла различные случаи таких внутренне противоречивых образов—противоречие между первоначальным, реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением (тип: „красные чернила“, „паровая конка“) или противоречие между двумя сопоставленными поэтом метафорическими рядами (наиболее известный пример у Шекспира, в монологе Гамлета: „вооружиться против моря забот“—„to take arms against a sea of troubles“). С точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма катахреза является ошибкой стиля. Однако, логическая точка зрения неприменима к художественному произведению: перед судом логических законов тождества и противоречия всякая метафора, хотя бы — „жемчужные звезды“, является логической ошибкой, „поэтической ложью“. Последовательные представители рационализма в искусстве, действительно, доходили до отрицания метафоры, как „поэтической лжи“ (напр. Barrat в книге „Le style poétique et la révolution romantique“ критикует романтиков, в особенности—Виктора Гюго, за поэтическую „лживость“ литературного стиля); в рационалистической поэтике французского классицизма новые метафоры,

не освященные долговременным употреблением в литературном языке, у великих поэтов XVII века, не получившие места в Академическом Словаре (т. е., говоря другими словами, не потерявшие, благодаря своей привычности, специфического характера оригинального и нового „приема") рассматривались, как ошибка стиля. Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преображения мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиля. О Блоке мы можем сказать, что катахреза в его творчестве—постоянный и особо действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального сверхреального, фантастического. В тех местах, его стихотворений, где мистический экстаз или исступление поэта не находит себе выражения в рациональном слове, как „запредельные звучания" врываются эти диссонирующие метафоры:

В легком сердце—страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

Источник последней метафоры в явлениях языка совершенно ясен. Мы говорим нередко: „в душе его таятся бездны", „он ходит над бездной", „любовь над безднами" и т. д. Это ощущение полета над бездной реализуется поэтом при развертывании метафорического ряда („над бездонным провалом в вечность... летит...")

совершенно независимо от противоречия, которое возникает при актуализации этого образа в реальной обстановке поездки на лихаче на острова („...задыхаясь, летит рысак...“). В некоторых стихотворениях более раннего периода как бы подготовляется эта смелая катахреза, даны ее варианты, более осторожные, психологически и рационально мотивированные. Напр., „Лишь скакуна неровный топот как бы с далекой высоты“, „и эхо над пустыней звонкой от цоканья копыт“, „и мерим ночные дороги, холодные выси мои...“ Сопоставлением этих примеров создается то ощущение высоты и глубины и полета скакуна над бездной, которое в цитированной строфе дается немотивированным и в кажущемся противоречии реального и иносказательного смысла.

Впечатление катахрезы возникает также в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовленно, без всякого логического оправдания и явственной связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства, при чем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания, подчеркивается этим художественно расчитанным диссонансом. Так, в уже цитированном „послании“ к В.:

Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи!..

Или:

Страшный мир! Он для сердца тесен,
В нем твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Сходный пример—в одном из „ресторанных" стихотворений:

...Взор во взор—и жгуче синий
Обозначился простор.
Магдалина! Магдалина!
Веет ветер из пустыни,
Раздувающий костер...

Таким же образом среди реальных исторических образов „Куликова Поля" внезапно и логически неподготовленно врывается, как бы из иной реальности, символический образ степной кобылицы:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...
И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

Не менее сильно впечатление иррационального, когда начало стихотворения непосредственно и без подготовки вводит нас в метафорический ряд, в последовательность иносказаний, отгадка которых не дается:

А под маской было звездно,
Улыбалась чья-то повесть,
Короталась тихо ночь.
И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.
И в руках, когда то строгих,
Был бокал стеклянных влаг.
Ночь сходила на чертоги,
Замедляя шаг...

Мы сказали бы в последовательном рассказе: „Поэт вернулся из гостей домой. Теперь он один и может снять маску. А под маской"—в душе

поэта—„было звездно“. Воспоминания прежней жизни улыбались ему, как „чья то“ чужая, но знакомая „повесть“. И вспоминая о прошлом, „совесть его не заглядывала в бездну пережитого, а только тихо наклонялась над ней...“ и т. п. Возможно и другое толкование: „Поэт заглянул в глаза незнакомой маске. А под маской было звездно. Чья то незнакомая повесть улыбалась ему...“ Как бы то ни было, в таком изложении метафоры подготовлены, психологически связаны и мотивированы: в рассказе Блока они поражают загадочностью, благодаря внезапному началу и внезапным переходам. Ср. наиболее трудное в этом отношении стихотворение, посвященное Ночи?... или Возлюбленной?

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.
Жизнь и смерть в круженьи вечном,
Вся в шелках тугих—
Ты—путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозовых...

Если даже дана „отгадка“—логическое значение метафоры, оно обыкновенно следует после загадки, а не подготовляет ее, не ослабляет ее неожиданности. Напр., в „Трех посланиях“, начало:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах...

Или сродно:

Лишь бархат алый, алой ризой,
Лишь свет зари покрыл меня...

Особой формой катахрезы являются случаи столкновения двух различных метафорических рядов (по указанному выше типу: „вооружиться против моря забот“). Актуализация всех элементов

сложного целого в наглядном образе здесь уже решительно невозможна, впечатление иррациональности всего построения достигает наибольшей силы. Такие случаи у Блока чрезвычайно многочисленны: основная метафора становится тотчас же объектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор, как бы второй степени, идущих по разным направлениям. Так, к первой метафоре— „вопли скрипок"—присоединяется вторая, производная метафора: „дальних скрипок вопль туманный", „чтоб в пустынном вопле скрипок"; к основной метафоре—„мятель стонет" (ср. у Бальмонта: „тихий стон мятели") прибавляется производная из другого метафорического ряда: „и под знойным снежным стоном" или из третьего— „пожар мятели белокрылой". Такое же сплетение разнородных метафор в приведенном выше стихотворении „А под маской было звездно". Уже внезапное начало иносказательного характера „А под маской..." затрудняет логическое понимание; тем более поражает новая метафора, так же внезапно переходящая в иной ряд представлений, совершенно диссонирующий: „А под маской было... звездно". Но тот же закон, который управляет соединением разнородных метафор в малой единице— предложении, распространяется на целую строфу и дальше—на целое стихотворение. Напр., в изображении „Демона" (скорее Врубеля, чем Лермонтова):

...В томленьи твоем исступленном
Тоска небывалой весны
Горит мне лучем отдаленным
И тянется песней зурны..
...И в горном закатном пожаре,
В разливах синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре
Я, горний, навеки без сил...

Таким образом, как поэзия метафоры, лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса, как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта. В этом отношении Блок—вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников. Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам или Маяковский, или имажинисты, пошли еще дальше Блока в раскрепощении метафорического построения от норм логически-понятной и последовательной практической речи, но тем не менее в основном—они всецело являются его учениками. Так напр., „пожар сердца" у Маяковского, с пожарными в „сапожищах" и т. д. с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, „сгорающего на костре" и освещающего ночью „мрак окрестный" в цитированном выше стихотворении Блока. И в том и другом примере развитие метафоры приводит к ее „реализации", а эта последняя—к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического ряда и ряда реального. Разница только в том, что противоречие, диссонанс, катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания; у Маяковского прием лишен этой мотивировки,

является „самоценным“ и, вследствие того, естественно производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады, и, вместе с тем, может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока.

5.

Когда поэт-мистик сознает невыразимость в слове переживания бесконечного, он обозначает невыразимое и таинственное с помощью иносказания или символа. Романтическая поэзия в этом смысле всегда была поэзией символов, и современные символисты лишь продолжают поэтическую традицию, уходящую в глубь веков.

Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры—предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства. Свою традиционную символику имеет народная песня: жемчуг обозначает горе (слезы), сорвать розу значит поцеловать девушку, вкусить ее любви (ср. известное стихотворение Гете „Heidenröslein“, написанное в духе народной песни). Традиционная символика религиозного искусства нередко основывается на перетолковании народно-поэтического символа; напр., роза—Дева Мария, мистическая роза—Вечная женственность (ср. у Пушкина: Lumen coeli, sancta rosa!“). В свою очередь мистическая поэзия охотно пользуется уже сложившейся религиозной символикой; „поэтику Розы“ мы находим у целого ряда средневековых поэтов (напр., у Данте), в новейшее время—у романтиков (Брентано „Романсы о Розах“, Гофман „Элексиры сатаны“). Вл. Соловьев в „Песни Офи-

тов“ следует за традиционной символикой гностических сект:

Белую л и л и ю с р о з о й,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Вслед за Вл. Соловьевым и символисты (Вяч. Иванов в „Газэлах о Розе“, Андрей Белый) нередко прибегали к символам церкви или мистических сект. Блок использовал эту традицию в лирической драме „Роза и Крест“ (символика розенкрейцеров—крест, увенчанный розами; ср. в особенности Гете „Таинства“):

О, как далек от тебя, Изора,
Тот феей данный,
Тот выцветший крест...
Цвети, о роза,
В саду заветном
Благоухай, пока над миром
Плывет священная весна!..
Тверже стой на страже, Бертран,
Не увянет роза твоя...

Но в поэзии символистов, основанной на индивидуалистическом переживании бесконечного, на субъективно-окрашенном мистическом опыте, традиционная символика обычно заменяется индивидуальной, или, по крайней мере, традиционные символы являются в новом, субъективном истолковании. Так—в поэзии Блока, который среди наших современников является, по преимуществу, поэтом иносказаний и символов.

Язык лирических стихотворений Блока, особенно в первых двух книгах, слагается в ряд привычных иносказаний. Поэт как бы пренебрегает обычным значением слов и создает себе особую метафорическую речь, вторую ступень языка над первой,

нормальной ступенью, пользуясь этим символическим языком для обозначения переживаний, невыразимых для прозаической речи. Конечно, это обозначение не является логически точным, как в языке понятий; оно лишь знаменует сложное и трудно уловимое явление духовной жизни, дает намек на неопределимый и таинственный мир мистических переживаний, создает поэтическое настроение, благоприятное для погружения души в этот мир. Читая произведения Блока, мы можем составить себе целый словарь таких иносказаний: „ночь“, „вечер“, „мрак“, „туманы“ (особенно—„голубые туманы“), „мгла“, „сумерки“, „ветер“, „буря“, „вьюга“, „мятель“, „иней“, „зима“, „весна“, „лазурь“, „розы“, „утро“, „заря“ („рассвет“), „даль“ („дальняя страна“, „дальний берег“), „путь“ („дорога“, „тропа“) и мн. др., а также — привычные метафоры страсти: „пламя“, „костер“, „вино“, „кубок“ и проч. В выборе этих символов особенно ясно сказывается зависимость молодого Блока от Вл. Соловьева, первого русского поэта-символиста. Мы находим у Вл. Соловьева почти все излюбленные символы, которые приобрели такое важное значение в поэзии его ученика. Напр., в е с н а: Еще незримая, уже звучит и веет дыханьем вечности грядущая весна... Весна умчалась, и нам осталась лишь память о весне...; л а з у р ь: О, как в тебе лазури чистой много и черных, черных туч... Вся в лазури сегодня явилась предо мною царица моя... Лазурь кругом, лазурь в душе моей (ср. у Блока: „ты лазурью сильна“, „ты, лазурью золотою просиявшая навек“, „твоей лазурью процвести...“); р о з ы: Свет из тьмы. Над черной глыбой вознестись бы не могли бы лики роз твоих... И вдруг посыпались зарей вечерней розы... Дышали розами земля и неба круг...; з а р я:

Боролася заря с последними звездами; туманы: — Когда в синеющем тумане житейский путь... В тумане утреннем неверными шагами... Среди седых туманов явилась ты на свет...; вьюги (снежные, знойные; ср. у Блока, „в снегах забвенья догореть"): В стране морозных вьюг, среди седых туманов... Под чуждой властью знойной вьюги... Утихают сердечные вьюги...; дальний берег, дальний храм: Я шел к таинственным и чудным берегам... Меня дождется мой заветный храм... и др.

В юношеских стихах Блока разгадка этих символов не представляет затруднения; они шаблонны и неподвижны и не получили еще самостоятельной поэтической реальности:

Пусть светит месяц—ночь темна,
Пусть жизнь приносит людям счастье,
В моей душе любви весна
Не сменит бурного ненастья...

Это—наивная символика типа: „Чем ночь темней, тем ярче звезды", с откровенным обнажением иносказательного характера словоупотребления: любви весна—в моей душе. Ср. в других стихотворениях тех же годов: „А в сердце, замирая, пел далекий голос песнь рассвета". Или: „Когда б я мог дохнуть ей в душу весенним счастьем в зимний день..." Так нередко у Соловьева: „Тает лед. Утихают сердечные вьюги..." Но после первых опытов в таком роде поэт переходит к более свободному и смелому пользованию языком иносказаний. „В Стихах о Прекрасной Даме" обычный тип построения символического стихотворения такой: из основной ситуации, иносказательной темы, следуют отдельные детали, имеющие также некоторый общий символический смысл. Такой ситуацией

является, напр., образ поэта, как рыцаря, молитвенно склоненного перед божественной Невестой („Вхожу я в темные храмы...“, „Предчувствую Тебя...“, „Растут невнятно розовые тени...“) или—как странника, идущего по дальнему пути, в неведомую страну, к далекому храму или чертогу царицы („Отдых напрасен. Дорога крута...“, „Я шел к блаженству...“; ср. у Вл. Соловьева: „В тумане утреннем, неверными шагами...“). В связи с основным символическим заданием различные элементы обычного пейзажа Блоковских стихов—весеннее утро, заря, сумерки вечера и т. д. приобретают символический смысл; более глубокое значение как бы просвечивает через непосредственный, ближайший смысл употребляемых слов. Напр., в стихотворении, написанном на обычную тему „плаванья“ по „морю жизни“:

Теряет б е р е г очертанья.
Плыви ч е л н о к!
Плыви вперед без содроганья—
Мой сон глубок.
Его покоя не нарушит
Громада в о л н,
Когда со стоном вниз обрушит
На утлый челн.
В т у м а н е чистом и глубоком,
Челнок плыви!
Все о бессмертьи в сне далеком
Мечты мои.

Разгадка отдельных элементов сложного символического образа в системе логически точных отвлеченных понятий в таких случаях уже невозможна. В основную символическую ситуацию отдельные элементы символического пейзажа входят по имманентному художественному закону, как бы развивая детали намеченной общей темы. Еще не-

заметнее этот символический задний план в таком весеннем пейзаже:

Мы живем в старинной келье,
У разлива вод.
Здесь весной кипит веселье,
И река поет.
И в предвестие веселий,
В день весенних бурь,
К нам прольется в двери келий
Светлая лазурь.
И полны заветной дрожью
Долгожданных лет
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет.

Во второй книге стихов меняется не только содержание символов (новый „ландшафт души": вместо весенних зорь—зимние вьюги, снежные мятели), но самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм. Процесс развертывания символа, его реализация в метафорическую тему целого стихотворения, сложное сплетение отдельных символических рядов напоминает то, что выше было сказано о процессе развития и реализации метафоры. В этом отношении особенно поучительны стихотворения в отделе „Снежная Маска".

Мы говорим в разговорном языке: „холодное чувство", „холодное сердце". „Я победил холодное забвенье" (Бальмонт)—обычная прозаическая метафора. Блок обновляет эту метафору, он создает метафорический неологизм по типу, привычному для нашего языкового мышления, но непривычным сочетанием слов: „снежное сердце", „сердце, занесенное снегом" или, для данного примера: „в снегах забвенья догореть..." Последовательное развитие символа приводит к его реализации, как

поэтической темы. Поэт уже не говорит, что „снежная вьюга“—„в сердце“ (ср. „а в сердце, замирая, пел далекий голос песнь рассвета“); уже не в душе поэта проносится звонкая вьюга, но сам поэт занесен этой вьюгой, которая стала реальностью— по крайней мере, поэтической:

...И нет моей завидней доли—
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном, снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть...

Поэтический символ снежной „вьюги“ восходит к лирике Вл. Соловьева (ср. в особенности „В стране морозных вьюг“), и в духе Соловьева он развивается в ранних стихах Блока:

Ты проснешься, будет ночь и вьюга
Холодна.
Ты тогда с душой надежной друга
Не одна.
Пусть вокруг зима, и ветер воет—
Я с тобой,
Друг тебя от зимних бурь укроет
Всей душой!..

Здесь поэтический символ остается неподвижным и шаблонным; его иносказательный смысл— обнажен. Совершенно иначе в „Снежной Маске“, где метафора развивается по своим внутренним законам, образ получает движение, обогащается новыми признаками и, как особая поэтическая реальность, вступает в противоречие с реальностью вещественной:

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор,
Оно лежит на дне...

Так, путем постепенного развертыванья метафоры—символа, создается целая поэма „Снежная маска“, рассказывающая о снежных вьюгах и мятелях, о снежной любви и Снежной Деве. В предисловии к сборнику „Земля в снегу“ поэт изображает, как поэтическую реальность, „душевный пейзаж“ своих новых стихов: „И вот Земля в снегу... И снега, затемняющие сияние Единой Звезды, улягутся. И снега, застилающие землю,—перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой“.

Развитие основной символической темы „снежной вьюги“ осложняется введением побочных тем, как бы скрещиваньем различных метафорических рядов. Так, уже тема „снежной вьюги“—двойственного происхождения: она соединяет метафорический ряд: „холодное сердце—снежное сердце“ с другим метафорическим рядом: „бурные чувства“, „бурное сердце“, „в вихре страсти“. Оба ряда, однако, выступают всегда вместе; отсюда—обычное выражение Блока о своей любви: „снежная вьюга“, „мятель“. Новое осложнение вносит обычная метафора страсти—„горячее чувство“, „пламенная любовь“. Отсюда—поэтическое новообразование „пожар души“, „костер“ и т. д. (Ср. приведенный выше пример: „Как сердца горят над бездной. Их костры далеко зримы“...) При слиянии метафорических тем вьюга становится „снежным пожаром“ („пожар мятели белокрылой“...) „снеговым костром“, на котором „сгорает“ поэт (реализация метафоры): „Я сам иду на твой костер! Сжигай меня!..“, „И взвился костер высокий над распятым на кресте... Вейся, легкий, вейся, пламень, увивайся вкруг креста“. Снежинки

становятся белыми искрами, снежная вьюга—„снопом“ из искр:

И метался ветер быстрый
По бурьянам,
И снопами мчались искры
По туманам...

Если снежинки—„искры“, то снежная буря—огромная кузница. Отсюда—новый этап в развитии и реализации метафоры:

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну, где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились...

Введение нового метафорического ряда вызывает дальнейшее осложнение. Мы говорим о любовном „опьянении“; поэт говорит о „вине“ любовной страсти, о „кубке“ страстного вина. Отсюда у Блока—„снежное вино“ и „снежная вьюга“, как опьянение:

Легкой брагой снежных хмелей
Напою...

Наконец, мы наблюдаем, как основная метафора „снежная вьюга“, в свою очередь, становится предметом дальнейшей метафоризации. Эта метафоризация развивается в различных направлениях: белизна снежинок напоминает белую пену („в снежной пене“...); их блеск походит на серебро („снежное серебро“, „серебро вьюги“, „среброзвездный снег“); серебряные нити соединяются в пряжу („пряжа спутанной кудели“) или опускаются серебряной завесой („серебром своих вьюг занавесила“), расстилаются белым рукавом („рукавом моих мятелей задушу“). Снежинки проносятся, как „искры“ или „звезды“ („и звезды сыплют снежный прах“, „и с высот среброзвездных“ и т. д.). Снежная дева осыпана звездами снежной мятели („вся окутана

звездами вьюг“, „бывало вьюга ей осыпет звездами плечи, грудь и стан“). Метафора „звезды“ вытесняет основное понятие „снежинки“; уже не снежная вьюга заметает поэта, но над ним проносятся вихри звезд: „И звезда за звездой понеслись, открывая вихрям звездным новые бездны“. Метафора реализуется: поэт летит „стрелой звенящей в пропасть черных звезд“:

Слушай, ветер звезды гонит.
Слушай, пасмурные кони
Топчут звездные пределы
И кусают удила...

Или веяние вьюги сравнивается с движением большого крыла (ср. „пожар мятели белокрылой“). Отсюда вьюга, как птица: „птица вьюги темнокрылой“; и с дальнейшей реализацией произведеной метафоры: „Большие крылья снежной птицы мой ум мятелью замели“. Наконец, новый ряд производных метафор дают завыванья снежной мятели, ее „стоны“ и „песни“ — с оригинальным новообразованием, о котором сказано было выше: „трубы мятели“, „снежные рога“, „вьюжные трели“ и т. д.:

Вот плывут ее вьюжные т р е л и,
З в е з д ы светлые шлейфом влача,
И взлетающий б у б е н мятели,
Бубенцами призывно звуча...

Как в последнем примере, различные ряды производных метафор нередко сталкиваются, образуют диссонанс, создают впечатление „иррационального“, романтической катахрезы по указанному выше типу: „пожар мятели белокрылой“; напр., вьюжные т р е л и „плывут“ (мы говорим: звуки приближаются, надвигаются, „наплывают“), и в своем движении они в л е к у т за собой з в е з д ы-с н е ж и н к и, как ш л е й ф... В стихотворении „Ее песни“

объединяются несколько рядов разнородных производных метафор к основному поэтическому символу—любви, как „снежной вьюги“:

Рукавом моих мятелей
  Задушу.
Серебром моих веселий
  Оглушу.
На воздушной карусели
  Закружу.
Пряжей спутанной кудели
  Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
  Напою...

Когда поэт захочет в основную символическую тему своей поэмы („снежная вьюга“—„снежная любовь“—„Снежная Дева“) ввести новую, самостоятельную тему, она должна соединиться с основной темой в художественно-связное целое. Таким именно образом вводится тема „тройки“. В основе лежит метафора разговорного языка: счастье „прошло“, „пронеслось“, молодость „промчалась“. Блок подновляет старую метафору, вводя символический образ „тройки“, уносящей счастье (ср. для истории этой метафоры у Пушкина „Телега жизни“, у Гете „Время—ямщик“):

Земное счастье запоздало
На тройке бешеной своей...

Если в этих стихах метафорическое значение поэтического образа еще является обнаженным, то с развитием и осложнением метафоры она реализуется, становится поэтической действительностью, темой целого стихотворения:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне—все равно.
В о н с ч а с т и е м о е—н а т р о й к е
В сребристый дым унесено...

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Сребристой мглой из под подков...
В глухую темень искры мечет,
От искр всю ночь, всю ночь светло...
Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастие прошло...
И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... Душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...

Метафорический образ развертывается по внутренним художественным законам. Поэтому бесполезно было бы стремиться к рационально-логическому истолкованию всех деталей символа и спрашивать: что означает сбруя, что означают бубенцы на символической тройке? Мы вскрываем лишь основное символическое значение всего стихотворения, как целого, его основное устремленье, как иносказания. Детали следуют из имманентных законов художественного развития образа и только подбираются поэтом так, чтобы символизировать известное общее настроение—безнадежно уносящейся жизни, бессильной удали, грусти и сожаления о прошлом и т. п.

Соединение образа тройки, уносящей счастье, молодость и любовь, и снежной вьюги, мятели, заметающей сердце, дано в следующем ниже стихотворении. Символ достигает крайних пределов реализации; тройка теперь уже не уносит счастье поэта—она уносит самого поэта и его возлюбленную, Снежную Деву:

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг.
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои—
Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи.
Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душишь черными шелками,
Распахнула соболя...
И о той-ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?..

Таким образом вся лирическая поэма „Снежная Маска“, на подобие сложной оркестровой композиции, может быть истолкована, как гармонизация нескольких исходных метафорических тем.

В третьем томе „Стихотворений“ метод символизации опять меняется, причем настолько значительно, что некоторые критики не вполне справедливо указывали на переход Блока от романтической поэтики к какому то новому реализму. Правда, из мира цыганской песни в поэзию Блока попадают новые элементы городского пейзажа, заменяющие „весенние зори“ первого тома и „снежные вьюги“ последующих сборников: „тройка“, „сани“ и „лихач“, „скрипки“ городского ресторана, „цыганка“ и т. п. Но и эти реальнейшие предметы в искусстве поэта-символиста развеществляются, становятся „пейзажем души“, ознаменованием внутренних, душевных событий; с тою только существенной разницей, что в „Стихах о Прекрасной Даме“ образ поэта, как рыцаря, молитвенно склоненного перед божественной Невестой, с самого начала задуман, как поэтическое иносказание, и целое стихотворение, уже в основном замысле, имеет символический смысл, ь то время, как в стихах третьего тома какая-нибудь поездка с возлюбленной на острова, которая сама

по себе—реальное, даже биографически достоверное событие, как бы признается соответствующей известному внутреннему настроению, душевной ситуации, является ее типическим выражением. Оттого эта ситуация возвращается так часто в целом ряде стихотворений, ср. „Здесь и там“, „Вот явилась“..., „Под вечер холодные плечи...“, „Своими горькими слезами“... (во II томе), „На островах“, „Я пригвожден...“, „Дух пряный марта“, „Болотистым пустынным лугом“ (в III томе). Происхождение этого символа мы рассматривали выше. Символический смысл ситуации нередко раскрывается в словах самого поэта:

...И кольца сквозь перчатки тонкой,
И строгий вид,
И эхо над пустыней звонкой
От цоканья копыт,
Все говорит о безпредельном,
Все хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!..

Метафорический стиль позволяет поэту и здесь, романтически преображая действительность, подготовлять нас к возможности символического восприятия реального события. Особенно показательны в этом отношении приведенные выше стихи:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

Явления внешнего мира, „обстановки“, метафорически одушевляются, оживают и приобретают человеческий смысл, созвучный с настроением поэта. Так—„скрипки“, в цикле ресторанных, цыганских стихов. „И сейчас же в ответ что-то грянули струны, исступленно запели смычки“, „Дальних скрипок вопль туманный“, „И тенор пел на сцене

гимны безумным скрипкам и весне", „И скрипки, тая и слабея, сдаются бешенным смычкам". В своем частом повторении, в своеобразном метафорическом оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности. Отсюда уже бесспорно иносказательное заглавие целого отдела „Арфы и скрипки" или такие стихи, в которых символическое значение этого мотива выступает совершенно ясно. Напр., в изображении иступленной страсти: „Я слепнуть не хочу от молньи грозовой, ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!)" или надвигающейся смерти: „Чтоб в пустынном вопле скрипок перепуганные очи смертный сумрак погасил" и несколько иначе в другом стихотворении: „Слышишь ты, сквозь боль мучений, точно друг твой, старый друг, тронул сердце нежной скрипкой!"... Или—в картине освобождения, буйной воли, разбившей оковы прежней жизни;

Далекие, влажные дали
И близкое, бурное счастье!
Один я стою и внимаю
Тому, что мне скрипки поют.
Поют они дикие песни,
О том, что свободным я стал!..

Или, наконец, в философской символике стих. „Голоса скрипок", в котором Тютчевский „мыслящий тростник" („Певучесть есть в морских волнах...") заменен более привычным для Блока метафорическим иносказанием:

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычек визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Но искусство поэта в этих последних стихах заключается именно в том, что он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух миров—реального и сверхреального—так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя, и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя, вместе с тем, своего вещественного смысла. Так, в стихотворении „Шаги командора"—туман за окном, глухая ночь, наступление рассвета и крик петуха „из страны блаженной, незнакомой, дальней"—привычные символы поэзии Блока, кажутся здесь в ночном стихотворении почти реальными предметами „пейзажа", и вместе с тем, они дают уже предчувствие иной действительности, входящей в этот мир—пока с появлением призрака эта иная действительность не становится воочию перед нами.

В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень—наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом, как приемами преображения действительности и знаменования ее привычными образами—иных реальностей („от реального к реальнейшему"—a realibus ad realiora—по слову Вяч. Иванова). Для литературных староверов, не привыкших к чтению поэтических иносказаний, его искусство, особенно в первых двух томах, должно остаться непонятным, противологичным, во всяком случае—в таких примерах, как приведенные выше: „А под маской было.., звездно".., „Я бросил сердце... с белых гор, оно лежит на дне". В наше время установка художественного внимания на этот задний фон, известная привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе, делает чтение этих по-

этических иносказаний совершенно простым и привычным. Но для будущих поколений поэтов и писателей положение легко может измениться. Недаром Сергей Городецкий, представитель „нового реализма“, еще в 1913 г. („Апполон“, № 1. „Некоторые течения современной поэзии“) нападал на Блока за поэтику намеков и иносказаний и требовал от поэта „реальной тройки“, а не символа. „Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой...“ Здесь—требования иного художественного вкуса и, может быть, иного миросозерцания вступают в свои законные права.

6.

Со времен Тредьяковского и Ломоносова в русской поэзии господствует силлабо-тоническое стихосложение, т.-е. метрическая система, основанная, с одной стороны, на счете ударений в стихе (тонический принцип), с другой—на постоянном числе неударных слогов между ударениями (принцип силлабический). В таком стихосложении число слогов в стихе является постоянной величиной, и простейшей единицей метрической повторности служит стопа, как постоянное сочетание метрически ударного слога с известным числом неударных. Тредьяковский и Ломоносов заимствовали силлаботоническую метрику у немцев. Но у самих германских народов этот принцип стихосложения не является национальным, а навеян античными и французскими влияниями. Национальная германская поэзия пользовалась исключительно тоническим принципом—постоянного числа ударений в стихе при изменении числа неударных слогов между ударе-

ниями и перед первым ударным. На чисто-тоническом принципе строится древне-германский аллитерационный эпос; его сохранила немецкая народная песня, когда поэзия образованного общества подчинилась не национальному принципу стопосложения. В эпоху Гёте и романтизма этот более старый метрический принцип возрождается, благодаря влиянию народной песни и развитию ритмически более свободного песенного стиля в поэзии книжной. Начало „Фауста“ Гёте, баллада короле из Фулы, „Лесной царь“ (не в переводе Жуковского, а в подлиннике), многие стихотворения Гейне, Эйхендорфа, Уланда и др. романтиков, написанные под влиянием народной песни, пользуются различными формами чистого тонического стиха. Его строение мы можем показать на Блоковском переводе знаменитой „Лорелеи“ Гейне, передающем метрические особенности немецкого подлинника:

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор;
В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор...

Здесь, при трех обязательных удареньях в каждом стихе, число неударных слогов между удареньями (как и общее число слогов в стихе) является величиной переменной; в I стихе—1, 1, 2; во II стихе — 1, 1, 1; в III стихе — 1, 2, 1; в IV стихе—1, 1, 1. Общая метрическая схема такого трехударного стиха:

x ⁄ x ⁄ x ⁄ x

где x=0, 1, 2, 3 и т. д., т.-е. является величиной переменной (чаще всего, x=1 или 2). Разумеется, чисто тонический стих не может распадаться на одинаковые стопы, он делится на доли, состоящие

из самостоятельных слов или словесных групп (речевых тактов) объединенных более сильными ударениями; напр.: „Прохладой | сумерки | веют || И Рейна | тих | простор..." Вот почему в русской метрике стихи этого типа получили название „дольников" (трехдольный или трехударный, четырехдольный или четырехударный стих и т. д.).

По сравнению с метрической связанностью книжного силлабо-тонического стиха, в котором метрически упорядочено и число ударений и число слогов между ними, русский народный стих гораздо свободнее и разнообразнее по своей ритмической структуре, так как в нем величиной постоянной является только число ударений, предопределяемых ритмическим строением напева (ср., напр., обычный четырехударный былинный стих). В эпоху романтизма у нас, как и в Германии, указывали на ритмическое богатство и свободу народного творчества (напр., Востоков в своем замечательном „Опыте о русском стихосложении") и пытались ему подражать. Но победа принципа чистого тонизма над ломоносовским стопосложением совершалась уже в наши дни, в эпоху неоромантизма, и в этом мы видим столь же значительную революцию в истории русского стиха, как и самое введение силлабо-тонической системы Тредьяковским и его последователями. В этой революции, несомненно, решающая роль принадлежит творчеству Александра Блока.

Конечно, у Блока были предшественники, как и у всякого художника-новатора. Стихия чистого тонизма просачивалась в русскую поэзию различными путями. Кроме подражания русской песне и различных опытов над усвоением античных лирических размеров главную роль сыграли переводы немецких и английских романтических дольников.

Напр., уже у Жуковского „Жалоба пастуха" (из Гёте), у Лермонтова „Берегись, берегись над бургосским путем..." (из Байрона), у Тютчева „О, не кладите меня..." (из Уланда), наконец, особенно — —переводы из Гейне размерами подлинника—у Фета „Ты вся в жемчугах и алмазах...", „Во сне я милую видел...", „Они любили друг друга..." и др., у Ап. Григорьева „Они меня истерзали...", „Жил был старый король...", „Пригрезился снова". В этой традиции в метрическом отношении стоят и переводы Блока из Гейне („Опять на родине"—„Heimkehr"). Они показались новыми на фоне П. И. Вейнберга и переводчиков его школы, но хорошо обоснованы в старых традициях переводчиков, более чутких к ритмическому строению стиха.

Под влиянием народной лирики находятся и оригинальные стихи русских поэтов-романтиков, написанные дольниками. У Лермонтова, напр., „Песня" 1830 г. („Не знаю, обманут ли был я..."). „Поцелуями прежде считал..." (1831), у Тютчева „Последняя любовь". („О как на склоне наших лет...") и целый ряд стихотворений в „Современнике" 1836 года (м. пр. „Silentium", „Сон на море"... и и др.), впоследствии переделанных Тургеневым в духе школьного стопосложения для издания 1861 года, у Фета „Измучен жизнью...", у Ап. Григорьева „Что дух бессмертных..." и др. Эпоха символизма особенно богата примерами; длинный список открывается „Песней" З. Гиппиус („Окно мое высоко над землею...", 1893) и стих. „Цветы ночи" („О, ночному часу не верьте", 1894); далее следует Брюсов (стихотворения 1896 года, напр., „С опущенным взором, в пелериночке белой...", „Едва ей было четырнадцать лет...", „Есть что-то позорное в мощи природы..." и др.), Бальмонт со своими „прерыви-

стыми строками“ („Болото“, „В старом доме“ и др.), Вяч. Иванов („О, солнце, вожатый, ангел Божий...“) и др. Некоторые из этих стихотворений предшествуют первым дольникам Блока (1901—1902, „Стихи о Прекрасной Даме“), другие написаны одновременно или позднее, во всяком случае—вполне самостоятельны. Тем не менее, как и стихотворения Жуковского, Лермонтова и др., они производят впечатление первых опытов, неканонизованной подземной литературной струи. Впервые у Блока свободные тонические размеры зазвучали, как нечто само собой разумеющееся, получили своеобразную напевность, законченный художественный стиль. И этим самым, по крайней мере для нашей эпохи, победа тонической стихии над старинным стопосложением была решена, русский поэтический язык ассимилировал себе эту новую, еще недавно непривычную форму:

Потемнели, поблекли залы.
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
— Королева, королева больна.
И король, нахмуривший брови,
Проходил без пажей и слуг.
И в каждом брошенном слове
Ловили смертный недуг...

Или так:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,
И пара за парой идут влюбленные,
Согретые светом любви своей.
Где же ты? Отчего за последней парою
Не вступить и нам в назначенный круг?
Я пойду бренчать печальной гитарою
Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг!..

В сущности, этими двумя разновидностями тонического стиха—трехударным и четырехударным

(с различными окончаниями, мужскими, женскими, дактилическими) ограничиваются метрические возможности Блоковских дольников. Обычно стихи эти имеют подчеркнуто напевный, мелодический характер, что соответствует „песенному“ стилю романтической лирики. Между ударениями чаще всего (почти исключительно) один или два слога. Но встречаются у Блока и другие тонические стихи, „разговорного склада“, и в них размеры каждой „доли“ увеличиваются, т.-е. между удареньями могут стоять три или более слога, а иногда два ударных слога стоят рядом. Напр., в стихотворении „Из газет“:

... Коля проснулся. Радостно вздохнул
Голубому сну еще рад на яву.
Прокатился и замер стеклянный гул:
Звенящая дверь хлопнула внизу.
Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дожидался у двери человек.
Никто не отпирал. Играли в прятки.
Были веселые морозные святки.

С Блока начинается, таким образом, решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизованного Тредьяковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие русские поэты учились у Блока, а не у его предшественников, как Державин, Батюшков и Пушкин учились русскому стиху у Ломоносова, а не у Тредьяковского. Дольники Ахматовой построены по тому же чисто тоническому принципу; если они производят несколько иное художественное впечатление, то, главным образом, благодаря выбору слов (из разговорного языка, в вещественно-логи-

ческом сочетании, без метафор) и синтаксическим особенностям, уничтожающим напевность, присущую дольникам Блока.

Стихи Маяковского, как бы революционны они не казались, по своему метрическому строению— те же дольники, с четырьмя или тремя ударениями, с тою только разницей, что у Маяковского в долю нередко входит большой речевой такт, целая словесная группа, объединенная сильным ударением, что, впрочем, иногда встречается и у Блока (напр., в стихотворении „Поэт“: „Сидят у окошка с папой...“). Как бы то ни было, эти отличия менее существенны, чем факты сходства: именем Блока будет определять впоследствии историк русского стиха решительный момент деканонизации старой системы стопосложения и победы чистой тонической стихии.

Навсегда ли эта победа—трудно сказать. Быть может, освобождение стиха от принципов старой метрики связано с некоторыми временными и преходящими особенностями романтической эпохи русской поэзии. Характерно, что поэты классического стиля возвращаются от дольников к более строгой, художественно более упорядоченной системе стопосложения, напр., Анна Ахматова в „Белой Стае“. С другой стороны, такой поэт, как Кузмин (ср. его последний сборник „Нездешние вечера“) умеет пользоваться чисто тоническими размерами в законченных и строгих классических стихах. Сам Блок после первых песенных дольников в „стихах о прекрасной Даме“ и ритмического разгула вольных стихов в „Снежной Маске“, в наиболее зрелых стихах III тома гораздо строже и сдержаннее. Кажется, на последней ступени развития он овладел новой метрической формой вполне и пользуется

ею наравне со старой, как мудрый художник, для которого все средства хороши, если служат сознательной и обдуманной художественной цели [1]).

7.

Если в процессе освобождения русского стиха от принципов стопосложения поэзии Блока принадлежит решающая роль, то сходное значение имеет его творчество и в истории деканонизации точной рифмы, совершившейся в русских стихах за последние годы.

Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустишия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения. Понимание рифмы в различные эпохи истории поэзии может быть более широким или более узким. Современное понятие „точной рифмы“ уже указанного в определении. Оно предполагает безусловное тождество конечных звуков ритмического ряда, начиная с последнего ударного гласного. Условность понятия точной рифмы явствует, однако, из следующего: для рифмы мужской в открытом конечном слоге мы требуем в настоящее время рифмовки опорной (т. е. предударной) согласной: „тебе“ и „венце“, „река“ и „страна“ для нас—недостаточные („бедные“) рифмы. Впрочем, русские поэты XIX в. в разной степени и в различных случаях допускают „бедные“ рифмы в своих стихах.

Таким образом понятие точной рифмы относительно и изменчиво; оно означает предел, опре-

---

1) Более подробно см. В. Жирмунский „Введение в метрику“, 1925 г. стр. 184 сл.

деляемый художественными вкусами эпохи, более свободными или более требовательными. В истории рифмы мы наблюдаем, с одной стороны, процесс канонизации тех или иных пределов точности, установление более или менее определенных норм для звуковой концовки, с другой стороны—разрушение этих норм, освобождение от установленных канонов, „деканонизацию“ точной рифмы. При этом естественно обнаруживается, что простое и привычное для нас понятие точной рифмы теоретически и исторически слагается из нескольких образующих элементов.

Мы различаем в рифме следующие элементы: 1) тождество метрических окончаний или „стиховых клаузул“, состоящих из равного числа слогов с ударением на одинаковом месте; 2) тождество ударных гласных („гармония гласных“); 3) тождество послеударных гласных (поскольку это может быть существенно с акустической точки зрения: в русском языке послеударные гласные обыкновенно в большей при меньшей степени редуцированы в „безразличный“ или „глухой“ гласный звук); 4) точное повторение и одинаковое расположение послеударных согласных (по терминологии Брика—„прямой звуковой повтор“).

В процессе канонизации точной рифмы (в древне-германской поэзии, в старофранцузском эпосе и испанском „романсе“, в средневековой латинской лирике, в русской народной песне, поскольку, подвергаясь книжному влиянию или самостоятельно, она стремится к употреблению рифм, в старых русских силлабических виршах и т. д.) мы находим все эти элементы точной рифмы в самостоятельном развитии, как концовки, организующие стих. Могут быть рифмы, разные по числу слогов и располо-

жению ударений (т. е. по строению метрического окончания — „неравносложные“ и „неравноударные“); рифмы, построенные на повторении согласных при различии в ударном гласном (т. н. „консонанс“); рифмы с одинаковыми гласными, но разными согласными („ассонанс“); наконец, с различными частичными отступлениями в числе и расположении согласных, образующих повтор и т. д. Разбитые таким путем на свои образующие элементы рифмы оказываются тождественными с различными типами звуковых повторений внутри стиха, определяющих „словесную инструментовку“ стихотворения („гармония ударных гласных“, „согласные повторы“ и т. д.). Исследователю истории рифмы становится понятным образование рифмы из обычных, „случайных“ звуковых повторов, ее канонизация в особой функции—концовки, организующей строфическую композицию стихотворения. С другой стороны, в процессе деканонизации точной рифмы эти образующие элементы снова становятся самостоятельными и порождают художественные явления, во многих отношениях сходные с теми первоначальными стадиями в истории точной рифмы, которые мы находим в древне-германском эпосе или в латинской гимнографии [1]).

Деканонизация точной рифмы в современной поэзии имеет разные причины. Из них важнейшая — желание нарушить однообразное и уже переставшее быть действенным возвращение одинаковых звуков на заранее предуказанных местах, т. е. нечто сходное с развитием синтаксического „переноса“ (enjambement) в романтизме на фоне строгого и гар-

---

[1]) Подробнее см. В. Жирмунский „Рифма, ее история и теория“, 1923.

монического членения предложения по стихам и полустишиям у поэтов-классиков или с употреблением неразрешенных диссонансов в современной музыке. В связи с этим существенно обновление состава рифм, образование новых и неожиданных рифмовых сочетаний взамен надоевших и ставших уже банальными рифмовых пар; искание новой рифмы находит здесь удовлетворение помимо тех экзотических и редкостных сочетаний (Брюсов: „аспид“: „распят“; „причальте“: „базальте“ и т. п.), которые нарушили бы интимный песенный или разговорный стиль многих современных поэтов. Употребление неточной рифмы в этом смысле можно иллюстрировать на примере из Блока [1] („В неуверенном зыбком полете...“).

...В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце—и винт...

В этом окончании стихотворения, посвященного авиатору и построенного в первых двух строфах на точных рифмах, мы бы ждали таких же рифм и в последней строфе; например, „скитайся“: „бросайся“: „опускайся“ и т. п. „глагольные“ рифмы; „гремит“: „бурлит“: „молчит“ и т. п. или „вид“: „закрыт...“. Но поэт обманывает наше ожидание неожиданным рифмовым сочетанием—„скитайся“: „в а л ь с а“; „гремит“: „в и н т“. Новые, непредусмотренные слова приобретают необычайную смысловую выразительность; вместе с тем затушевано назойливое бренчанье одинаковых звуковых концовок, в стройное движение звуков врывается неразрешен-

---

[1] Заимствуем этот пример из работы Г. Н. Левина „Рифма у Бальмонта“.

ный диссонанс, в данном примере—вполне мотивированный и со смысловой стороны — внезапным падением авиатора.

Если оставить в стороне одинокие опыты Державина в области неточной рифмы, а также практику Никитина, то немногочисленными предшественниками Блока являются первые символисты, при том почти единственный—Брюсов, который, следуя за французскими модернистами, проделал целый ряд опытов в области неточной рифмы. С появлением Блока, в особенности его второго и третьего сборника (теперь II книга „Стихотворений“), неточная рифма из стадии теоретических опытов становится органическим явлением стиля. Мы хотели бы на ряде примеров из II книги показать богатство и разнообразие приемов Блока в области неточной рифмы, т. к. в обычном представлении недооценивается его роль в истории этого приема.

Мы имеем прежде всего длинный ряд примеров на рифмы с отсеченным конечным замыкающим слог согласным (особенно—женские рифмы): например, стужа: кружев, приходит: пароходе, твари: фонарик, забудем: люди, жертва: мертвых и много других. Этот тип неточной рифмы получил особое распространение в стихотворениях Анны Ахматовой и поэтов ее круга; например, в „Четках“—пламя: память, губ: берегу, наш: отдана и др. Конечный слог может замыкаться группой согласных, из которых один отсекается или выпадает; например—гремит: винт, мачт—трубач. Замыкающий согласный может быть различным в обоих рифмующих словах — опущен: грядущем, человек: рассвет, дверь: тень; точно также—последний согласный в замыкающей группе—смерч: смерть; простейший случай такого различия—когда один из конечных согла-

сных палатализован („мягкий“ согласный рифмует с соответствующим „твердым“), например—прелесть: шелест, фонарь: стар и др. Специально в женских рифмах возможны отклонения в группе согласных, отделяющих ударный гласный от неударного; например, выпадение одного из средних согласных—ответный: смертный, дерзкий: занавески, тусклой: узкой, черни—свергни и друг.; или средние согласные являются вовсе различными—купол: слушал, пепел: светел, ветер: вечер; или, наконец, один из группы средних согласных остается неизменным, другой в обоих словах—различный—искра: быстро, отдых: воздух, смерти: ветви и др. То же возможно и в дактилических рифмах; например—капоре: за море, гибели: вывели, вербное: первая, пристани: издали; только в дактилических рифмах встречается также перестановка средних согласных из одного внутреннего слога в другой, например—повелено: взлелеяны, облаке: колкими. Особое значение имеют те случаи вариации средних согласных, когда конечный неударный слог образует в обоих рифмах одинаковый суффикс (тип: ударн. гласн.+х+суфф.: ударн. гласн.+у+суфф.). Например, для женских рифм — паперть: скатерть, зайчик: мальчик, забудешь: любишь, обнимешь: опрокинешь; для дактилических — молится: клонится, карлики: сухарики, Троицы: околицы, вскинула: осыпала. Такие неточные суффиксальные рифмы характерны для русской народной песни, где они часто являются, как невольное следствие более или менее последовательного ритмико-синтаксического параллелизма; например: „Вы молодчики молоденькие, вы дружки мои хорошенькие“... или „Мужики то старые, мужики то богатые, мужики посадские“... Влияние народной песни чувствуется и

у Блока во многих случаях употребления неточной суффиксальной рифмы, особенно дактилической:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.
Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной...

Гораздо более сильное разрушение точной рифмы мы имеем в тех случаях, где затронут гласный элемент концовки. Так—в различных примерах неравносложных рифм с отсеченным конечным гласным—неведомо: следом, открытое: размытый, инее: синей, очи: ночь; или с выпадением среднего гласного—(иногда среднего слога)—оснéженный: безнадежный, важный: скважины, лучика: мученика, изламывающий: падающий. При т. н. „консонансе" затронута самая твердыня точной рифмы—ударный слог—солнце: сердце (одна из любимых рифм Блока в эпоху „Снежной маски"), дают: лед; и здесь нередко мы имеем дело с неполной суффиксальной рифмой народного склада—гармоника: лютики, присвистом: шелестом, комнатка—дитятко. Наконец, отметим несколько редких примеров неравноударной рифмы—почки: форточки, подворотни: оборотня повязка лежит еще: в змеином логовище; что душу отняла мою: что о тебе, тебе пою; спалена моя степь, трава свалена: и кого целовал—не моя вина.

После стихов II книги Блока процесс деканонизации точной рифмы идет уже более смело и сознательно. Мы указывали выше на т. н. „рифмоиды" в разговорном стихе Ахматовой, где стремление притупить назойливые звучные рифмы совершенно понятно, у Кузмина и многих других. Сам Блок в стихотворениях III тома возвращается, как

и в области метрики, к более каноничным и консервативным формам стиха. Но освобождение от традиционной нормы и здесь совершилось именно в творчестве Блока. Такие революционеры формы, как Маяковский и другие футуристы, конечно, развивали этот принцип более последовательно; в частности у Маяковского особое значение преобретают неравноударные рифмы, составленные из двух слов с самостоятельными ударениями—прием, который у Блока только в зачатке (сюда мы могли бы отнести некоторые составные рифмы, фонетически не вполне точные; напр., у Брюсова—„что ведомо было одним нам“: „встречаю приветственным гимном“, у Блока: „эта странница, верно, не рада нам“... „божественным ладаном“ и особенно „лежит еще“: „логовище“). Но в остальном классификация неточной рифмы у Маяковского отметит те же основные категории, которые мы нашли у Блока, и притом—не единичными случаями, а как последовательно проведенный стилистический прием (во II книге, изд. 2-ое „Мусагет“—до 90 примеров).

Когда появилась поэма „Двенадцать“, некоторые критики указывали на то, что Блок становится здесь учеником Маяковского, очевидно—в фактуре стиха и в употреблении рифмы. Эти указания, как явствует из предыдущего, совершенно несправедливы. Своеобразная художественная сила поэмы Блока, не имеющей в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. На первом месте—указанный выше диссонанс в самом тематическом содержании—взлеты восторга, упоение разливом бунтарской стихии („пальнем-ка пулей в святую Русь!“) и безнадежная тоска, господствующая над

всеми взлетами чувства. Рядом с этим—кричащие противоречия в выборе словарного материала: в иррациональный, метафорический стиль современного поэта-романтика врываются неканонизованые, как бы еще не обработанные в художественном отношении элементы грубой повседневной речи, словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка. Наконец,—решительное разрушение привычно-гармонического и симметричного строения русского классического стиха: ритмическая свобода звуковых рядов, построенных по чисто тоническому принципу, меняющихся по числу ударений и по характеру стихового окончания; в связи с этим—деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием своих приемов. Все эти элементы диссонанса, возведенного в главенствующий художественный принцип, были уже в творчестве самого Блока: расширение поэтического словаря „неканоничным" материалом—в цыганских и „реалистических" стихах III тома, деканонизация старых метрических норм и точной рифмы — во II книге, в особенности в отделах „Пузыри Земли" и „Снежная Маска", где многое предвосхищает поэму „Двенадцать". В этом смысле Блок отнюдь не ученик, а скорее—учитель футуристов.

8.

Поэма „Двенадцать" является лишь наиболее последовательным выражением той романтической стихии в творчестве Блока и его современников, которая сделала из символизма критическую, рево-

люционную эпоху в развитии русской поэзии. Романтизм ищет безусловного в жизни; сознавая бесконечность души человеческой, он обращается к жизни с бесконечным требованием и отрицает ее конечные, ограниченные, несовершенные формы, не удовлетворяющие его „духовного максимализма“. Как художественное направление, романтизм ощущает литературную традицию тяжелой условностью, в художественной норме видит ограничение творческой свободы; он устремляется к разрушению отстоявшихся, канонизованных, условных художественых форм во имя йдеала новой формы, безусловной, абсолютной; и даже слово в этом отношении для него—не столько законный материал для поэтического мастерства, сколько преграда для поэта, который хотел бы „сказаться без слов“. Этот динамизм художественного и жизненного устремления, разрушающий затвердевшие грани искусства и культуры, расплавляющий неподвижные жизненные ценности, как остывшую лаву первоначально свободного, индивидуального и творческого порыва, сам поэт в последние годы своей жизни любил называть „духом музыки“, и в романтическом искусстве начала XIX в. видел исторически к нам наиболее близкое проявление этого духа (в оставшейся при жизни ненапечатанной статье о романтизме). Изучение поэтического стиля (иррациональная метафора, противоречащая вещественно-логическому смыслу слов) и даже самой фактуры стиха (деформация классического русского стихосложения) обнаруживает в этом отношении те же основные устремления, которые открылись нам раньше в фактах внутреннего развития поэта, его духовном максимализме, его трагическом разрыве между „идеалом Мадонны“ и „идеалом Содомским“. Какова бы

ни была наша личная оценка романтического максимализма, как художественного и жизненного факта, мы не можем забыть исключительного значения поэзии Блока и его явления среди нас. В песнях Блока романтическая стихия русской поэзии и русской жизни достигла вершины своего развития, и „дух музыки", о котором говорил поэт, явился в самом совершенном своем обнаружении.

Август—сентябрь 1921 г.

ИЗ ИСТОРИИ ТЕКСТА СТИХОТВОРЕНИЙ А. БЛОКА

Поэт является живой и действенной силой в художественном сознании современников, когда стихи его сохраняются в памяти читателей: в этом отношении стихотворение живет такой же самостоятельной жизнью, как песня, переходя из книги в живую память потомства. А. Блок несомненно пользуется этим истинным влиянием на современников, в особенности—на молодое поколение: стихи его переписывались и заучивались наизусть. Но как произведения народного безыменного творчества они живут в сознании современников в различных равноправных редакциях. При этом я имею в виду не столько те разночтения, которые естественно возникают, как ошибки памяти, при устной передаче, сколько существенные различия, основанные на изменениях печатного текста отдельных изданий. Подготовляя каждое новое издание „Стихотворений", Блок неизменно приступал к редакторской работе: менялись состав сборника и его построение в целом, менялся и текст каждого отдельного стихотворения. Последнее издание, подготовленное автором еще при жизни (Собрание сочинений, изд. „Алконост". Стихотворения, кн. I и II, изд. 4-е, 1922), дает авторизованный „канонический текст";

однако, следовало бы просить издателей собрать в особом томе варианты прежних изданий, столь показательные для работы Блока над текстом сборников. В этой статье я приведу отдельные характерные примеры.

Так, известное посвящение „К Музе“, открывающее теперь III т., впервые было напечатано в „Русской Мысли“ (1913, № 11), в составе 9 строф. В „Мусагете“ изд. II перепечатано всего 6 строф. В III изд. („Алконост“ 1921) восстановлены две строфы—после слов: „тот не яркий, пурпурово-серый и когда то мной виденный круг“, читаем:

Зла, добра ли?—Ты вся—не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты и Муза, и чудо,
Для меня ты—мученье и ад.
Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?..
Я хотел, чтоб мы были врагами... и т. д.

В таком виде Блок обычно читал это стихотворение на публичных вечерах в 1919—20 гг. Журнальная редакция, однако, имеет еще одну, заключительную строфу:

И доныне еще безраздельно,
Овладевший душою на миг,
Он ее опьяняет бесцельно,
Твой неистовый, дивный твой лик...

Другое стихотворение, не менее известное, „О жизни, догоревшей в хоре...“ насчитывает в первой журнальной редакции 8 строф („Золотое Руно“, 1906, № 2, в цикле „Мэри“, под заглавием „Молитва“). Строфы IV и V отсутствуют в самой краткой редакции („Мусаг.“ изд. II); в предшествующих изданиях (сбор. „Земля в снегу“ и „Мусаг.“ изд. I) отсут-

ствует только IV строфа; в двух последних („Земля“ изд. III и „Алконост“ изд. IV) обе строфы восстановлены, согласно журнальной редакции; после стихов „Я—пред тобою на амвоне, я—сумрак улиц городских“ читаем:

Со мной весна в твой храм вступила,
Она со мной обручена.
Я—голубой, как дым кадила,
Она—туманная весна.
И мы под сводом веем, веем,
Мы стелемся над алтарем,
Мы над народом чары деем
И Мэри светлую поем.
И девушки у темной двери... и т. д.

В стихотворении „Русь“ („Ты и во сне необычайна“...) в „Мусагете“ изд. II пропущена строфа IX, присутствующая в первой журнальной редакции („Золотое Руно“ 1906) и в четырех остальных изданиях сборника „Земля в снегу“:

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил...

Интересный случай подобного же пропуска строфы в том же „Мусагете“ изд. II встречается в менее известном стихотворении, которое потому привожу целиком („Нечаянная Радость“, 1907, стр. 47, там же в „Мусаг“. изд. I, т. II, стр. 40):

Там в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.

С легким треском рассыпался веер,
Разверзающий звездную месть,
Но в глазах, обращенных на север,
Мне холодному—жгучая весть.
И, над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговый,
Мой от века загаданный друг.

Строфа III, исключенная в „Мус." изд. II, восстановлена в двух последних изданиях („Земля" III и „Алконост" IV) в совершенно неожиданной редакции (рукописной? или журнальной?):

С легким треском рассыпался веер,—
Ах, что значит—не пить и не есть!.. и т. д.

Такая же пропущенная строфа имеется в стих. „И я опять затих у ног...", причем и здесь „Мусаг." II дает наиболее краткую редакцию (стр. III):

...В хмельной и злой своей темнице
Заночевало, сердце, ты,
И тихие твои ресницы.
Смежили снежные цветы...

Любопытно отметить те случаи, когда исключению подвергается первая или последняя строфа стихотворения, с композиционной точки зрения, казалось бы наиболее существенная. Так, стих. „Ночь" („Поднялась стезею млечной...") в самой краткой редакции имеет всего 4 строфы („Мус." II). В предшествующих изданиях (сборник „Нечаянная Радость" 1907 и „Мусаг." I) стихотворение имело еще заключительную строфу, которая восстановлена в последних изданиях („Земля" III и „Алконост" IV) вместе со строфой вступительной (по рукописи? или журнальной редакции?):

I. Маг, простерт над миром брений,
В млечной ленте—голова.

Знаки поздних поколений—
Счастье дольнего волхва...

. . . .

II—... Кто Ты, зельями ночными
Опоившая меня?
Кто Ты, женственное Имя
В нимбе красного огня?

В некоторых случаях исключению подвергается зачин или исход стихотворения, построенные по самостоятельному метрическому принципу и потому обособленные от остального стихотворения. Так, известное стихотворение, посвященное Андрею Белому („Неразлучно будем оба клятву верности нести"...) в первом издании „Стихов о Прекрасной Даме" 1905 и в „Мусаг". I имеет метрически самостоятельный зачин, который отсутствует в „Мус." II и „Земле" III и восстановлен теперь в „Алкон." IV:

Так. Я знал. И ты задул
Яркий факел, изнывая
В дымной мгле.
В бездне—мрак, а в небе—гул.
Милый друг! Звезда иная
Нам открылась на земле...

Стихотворение, посвященное Н. Н. Волоховой („Я в дольний мир вошла, как в ложу"...), имеет во всех изданиях, кроме „Мусаг". II, метрически обособленную коду:

Взор мой—факел, к высям кинут,
Словно в небо опрокинут
Кубок темного вина!
Тонкий стан мой шелком схвачен.
Темный жребий нам назначен,
Люди! Я стройна!.. и т. д.

Наконец, из стихотворения, посвященного Венеции, напечатанного полностью в „Русской Мысли" и в книге III „Стихотворений" („Алкон.", изд. III),

в „Мус.“ II Блок печатает лишь среднее четверостишие, исключая метрически обособленное вступление (4 стиха) и окончание (6 стихов):

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег,
С нею я был далеко,
С нею забыл я близких...
О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стеклярус
На темной шали!
Идет от сумрачной обедни,
Нет в сердце крови...
Христос, уставший крест нести...
Адриатической любови—
Моей последней—
Прости, прости!

Не вдаваясь более подробно в историю изданий, о которой придется сказать в другом месте, можно подметить во всех приведенных примерах особую скупость и взыскательность поэта к своему творчеству во II издании „Мусагета“ (самые краткие редакции) и окончательное восстановление более полных, первоначальных редакций в последнем издании („Алконост“ IV), которое возвращается с большей последовательностью к уже намеченной самим поэтом в „Мусагете“ изд. I исторической точке зрения по отношению к собственному творчеству (ср. кн. I, стр. 211. Примечания).

Принятые Блоком приемы сокращения (и распространения) стихотворений путем простого исключения менее совершенных или потерявших для поэта значение строф дают существенные указания для понимания композиции его произведений. Как всегда, особенно показательно сравнение с поэтом иного стиля. Попробуйте выбросить строфу из стихотворения Анны Ахматовой, заключающего развитие повество-

вательного сюжета („Как велит простая учтивость...“, „Звенела музыка в саду...“, „В последний раз мы встретились тогда...“) или отвлеченной мысли (разумеется—эмоционально-окрашенной, например, „Настоящую нежность не спутаешь...“, „Как белый камень в глубине колодца“...): это разрушило бы все стихотворение, в котором каждая строфа незаменима, как звено в прагматической последовательности рассказа или логической последовательности мысли (хотя бы только кажущейся). Характерно, что стихи Ахматовой отличаются почти эпиграмматической краткостью и законченностью, причем последний стих обычно заключает отчетливое смысловое заострение основной темы („pointe“). В противоположность этому стихотворения Блока в большинстве случаев лишены такого сюжетного остова и не обнаруживают также рационально-логической связи между композиционными элементами. В юношеских „Стихах о Прекрасной Даме“, подвергавшихся особенно многочисленным сокращениям, стихотворение является неподвижным, не меняющимся, не развивающимся в какой-либо временной или логической последовательности эмоциальным единством, выражающим внутренне-простую, единообразную музыкально-лирическую тему в иррациональном сочетании намеков и иносказаний. Несмотря на то, что Блок впоследствии отошел от поэтической манеры своих ранних стихов, он сохранил пристрастие к иррациональной композиции, основанной преимущественно на единстве лирического настроения; пропущенная вступительная строфа стихотворения, посвященного Андрею Белому, или кода в стихотворении Н. Н. Волоховой, начало отрывка „Ночь“, все три строфы венецианского стихотворения, являются примером иррациональной

связи между композиционными элементами, допускающей пропуск одного из этих элементов без существенного ущерба для „содержания“ стихотворения. Вместе с тем в дальнейших сборниках отчетливо выделяется типичный для романтической лирики принцип „литании“ („Русь“, „Незнакомка“, „О жизни, догоревшей в хоре...“, „К Музе“, и мн. др.): отдельные строфы большого стихотворения, нередко связанные внешними приемами анафорического построения, как бы нанизываются на стержень однообразно нарастающего лирического волнения; при таком последовательном нагнетании эмоционального воздействия каждая отдельная строфа не является абсолютно необходимой, незаменимой на своем месте: она—только ступень в последовательном нарастании настроения.

Тип композиции, представленный у Блока, нередко встречается у немецких романтиков, особенно—у Брентано, который напоминает Блока и в других существенных отношениях. Брентано, как и Блок, в работе над стихотворением, построенным по типу „литаний“ и всегда чрезвычайно обширным, свободно вставляет и выбрасывает целые строфы без всякого ущерба для поэтического замысла. Стихотворения Гейне, на фоне романтической лирики, в особенности—лирики Брентано, во многих отношениях ему родственной, по своей композиционной структуре напоминают Ахматову после Блока и символистов: стихотворение сокращается до трехчетырех строф, приобретает эпиграмматическую сжатость и характерное смысловое заострение на конце, оно развивает законченный повествовательный сюжет или строится по принципу логического развития отвлеченной мысли, хотя бы эта логическая последовательность была только кажу-

щейся, формальной, и скрывала за собою эмоциональный парадокс капризного поэтического воображения.

В этом различии композиции выражается та психологическая противоположность двух поэтических стилей, существенная для истории новой поэзии, о которой мне уже неоднократно приходилось говорить.

1923.

ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ.

I. ПОЭТЫ-СИМВОЛИСТЫ И ПОЭТЫ „ГИПЕРБОРЕЯ"

Три поколения поэтов-символистов мы можем различить в истории поэтического искусства за последнюю четверть века, и, соответственно этим поколениям, три волны символизма, как чувства жизни, мировоззрения и как эстетической культуры. Мы обозначим эти поколения именами поэтов-зачинателей: первое—именем Бальмонта и Брюсова, второе—Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока, третье—именем Кузмина. За каждым из вождей стоит целый ряд поэтов и писателей второстепенных, зараженных их новым и творческим восприятием жизни. В стороне останутся некоторые крупные предшественники современного литературного движения (Федор Сологуб, З. Гиппиус).

Для поэтов первого поколения (Бальмонта, Брюсова и их учеников) символизм был прежде всего освобождением: освобождением от односторонней аскетической морали русской либеральной общественности. Из интеллигентского монастыря внезапно открылся выход в вольный и широкий мир: „Мир прекрасен! Человек свободен!"—так формулирует Вяч. Иванов настроение первой эпохи символизма. Надо отдаться жизни и пережить ее до конца, как можно более непосредственно, напряженно и ярко,

вне разделений на добро и зло, на счастие и несчастие: в силе жизненного переживания заключается смысл и оправдание жизни.

> Будем, как солнце! Оно—молодое,
> В этом—завет красоты.

Будем гореть жизнью, будем принимать и благословлять жизнь и в радости и в горе, и во взлетах ее и в падениях. Но не только к внешней жизни относится это принимающее и благословляющее стремление: новая школа вводит в поэзию все глубокое и богатое содержание отдельной души человеческой; в жизни человека все интересно и ценно, все достойно внимания, что пережито напряженно и ярко; живая личность поэта, обогащенная и углубленная, становится главной поэтической темой. Поэзия этой эпохи носит характер индивидуалистической лирики. Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве. Их влияние шло навстречу воздействию Фр. Ницше, а также других, тогда у нас впервые открытых поэтов—Ибсена, Д'Анунцио, Пшибышевского.

Выступление второго поколения символистов (Вяч. Иванова, Белого, Блока) относится к началу нового века (около 1900 г.). К этим поэтам наименование символистов приложимо в наиболее тесном и подлинном смысле. Богатство и полнота жизни, красота и яркость земного существования, к которым стремились их предшественники, открылись для них, как проявление бесконечного. Присутствие бесконечного в переживании видоизменяет самый характер этого переживания. Мир таинствен и чудесен, во всем конечном чувствуется дыхание бесконечного, бесконечное—в мире и в душе человека. Символисты второго поколения—мистики. Их учи-

телем является Вл. Соловьев, и как религиозный мыслитель, и как лирик; их соратниками в веках должны быть названы первые немецкие романтики.

Как всегда в истории поэзии, новое чувство, принесенное с собой поэтами-символистами, легло в основу новой эстетики и новых художественных форм. Углубление личности, утончение индивидуальных переживаний, развитие эмоциональности, а главное, внесение в поэзию мистического чувства,— все это потребовало от поэта новых слов и новой техники словосочетания. Лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной. Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные. Как для мистического созерцания поэта земная жизнь открывала свой бесконечный смысл, так поэтические образы становились символами, живою плотью более углубленных значений. Они намекали о последней глубине души человеческой, которую нельзя рассказать раздельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне.

Представителем третьего поколения символистов мы назвали Кузмина. Кузмин—один из самых больших поэтов наших дней, его роль в истории русской поэтической литературы последних лет до сих пор еще недостаточно оценена. Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того

мгновения, когда хаос побежден: смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Не надо подходить к жизни с преувеличенной, индивидуалистической требовательностью: тогда ломаются и искажаются взаимоотношения всех явлений. Мир поэзии Кузмина не искажен этим слишком субъективным, требовательным и страстным подходом; ровный, ласковый, радостный свет падает на все предметы этого мира, большие и маленькие:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья...
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

В этой детской мудрости Кузмина, преодолевшей хаос, оставленный за порогом искусства, и теперь свободно и радостно принимающей весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью, уже намечается путь к преодолению символизма. Для свободного и благостного взора художника оживают все точные и строгие формы внешнего мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след „аполлинийской“ ясности. При этом Кузмин—большой и взыскательный художник слова. Его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина. Вообще, возрождение пушкинской традиции, поэтическое „пушкинианство“, сыграло большую роль в воспитании художественных

вкусов молодого поколения поэтов. Там, где цель художественного стремления целого литературного поколения обозначается именем Пушкина, многие представители раннего символизма могут показаться недостаточно строгими и разборчивыми в словах.

В статье „О прекрасной ясности“ (Аполлон, январь 1910 г.) Кузмин высказал целый ряд требований, которые несомненно оказали сильное воздействие на эстетические теории молодых поэтов, воспитанных под его влиянием. „Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие—дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и пленительнее первых. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и в особенности художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники“. И вот, после религиозно-нравственного требования к душе поэта, развитие и обоснование требования эстетического. „Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю, будьте логичны—да простится мне этот крик сердца!—логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи—прекрасной ясности, которую назвал бы я—кларизмом“.

Успех и влияние, которое имела в свое время „программная“ статья Кузмина, уже сами по себе указывают на известный перелом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет [1]). Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм. По отношению к традиции, воспитавшей их эпохи, для молодых поэтов характерна известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается, как надоевшее, утомительное и ненужное. Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть, „как все“; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир

---

[1]) Под знаком того же перелома находится замечательная лирика И. Ф. Анненского, который, среди поздних символистов, занимает своеобразное и несколько обособленное положенне. Как и Кузмин, он имел большое влияние на поэтов „Гиперборея“. Ср. И. Анненский. „Кипарисовый ларец“, 1910 г.

лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания.

Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно постепенное обеднение эмоционального, лирического элемента. Там, где еще сохранилась богатая и разнообразная жизнь, она уже не выражается в непосредственной, из глубины идущей песенной форме, как нераздельное проявление целостной личности: переживания конкретны и определенны, отчетливы и раздельны. Исчезает в них и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть. Мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна. В художественном созерцании вещей человеческая личность поэта может потеряться до конца: во всяком случае она не нарушает граней художественной формы непосредственным и острым обнаружением своей эмпирической реальности. При всем том, как было сказано, словесные завоевания предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это, прежде всего, отношение к языку, как к художественному произведению. Символисты выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментовки (т.-е. звукового состава слов), строения и ритма образов, с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя. Однако, и здесь

традиции эстетики символизма не только сохраняются, но и видоизменяются, применительно к новому чувству жизни поэтов молодого поколения. Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичами пользуется ими сознательный и взыскательный художник. С исчезновением лирической напевности, песенного лада, как непосредственного выражения эмоционального волнения, с проникновением в стихийность душевной жизни раздельности и сознательности, рациональный элемент в словах и сочетаниях слов приобретает вновь большое значение; но теперь он рассматривается с художественной точки зрения, как составная часть художественного впечатления, и выступает уже в художественной форме, не как маловыразительное, прозаическое рассуждение, а заостренным в виде законченной и выразительной эпиграммы. В этой последней особенности, как и в прежде указанных, есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII веком, эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм.

Зимой 1912—13 гг. несколько молодых поэтов сознательно отделились от символизма, как литературной школы; не очень удачно они назвали свое новое направление туманным и невыразитель-

ным именем „акмеизма“. Вскоре после этого „акмеистами“ был основан маленький стихотворный журнал и при нем издательство „Гиперборей“. О философских и художественных причинах расхождения этой молодежи с символистами поведали миру акмеистические манифесты Гумилева и Городецкого, напечатанные в Аполлоне (1913 г., № 1). В них прежде всего говорилось об изгнании из искусства мистицизма, как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. „Русский символизм,—пишет Гумилев,—направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом“. Между тем „непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении—нецеломудренны... Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания—вот то, что нам дает неведомое“... С изгнанием мистики из поэзии, как ее исключительного содержания и непременной цели, земной мир, многообразный и яркий, опять получает главное значение. Об этом говорит Городецкий: „Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких „неприятий“ мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий“. Так же ясно отделяется для обоих поэтов эстетика символизма от поэтического учения новой школы. Для символистов слово было намеком и иносказанием: между словами, как и между вещами, обозначались тайные соответствия, и все границы расплывались в общей музыкально-лирической настроенности. Гумилев видит в этом влияние немецкой мистики.

„Романский дух слишком любит стихию света, разделяющую предметы, четко вырисовывающую линию; эта же символическая связанность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов... Новое течение... отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским“. За сознательную раздельность слов, за графичность линий взамен музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков борется и Городецкий. „Метод приближения, — говорит он, — имеет большое значение в математике, но к искусству он не приложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente. Искусство знает только квадрат, только круг. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрегает этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... (Символисты) усиливали ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства—быть спокойным во всех положениях и при всяких методах“. Если символисты ссылались на поэтическое учение Бодлэра о „соответствиях“ („correspondances“) и на слова Верлэна: „De la musique avant toute chose!.. Pas la couleur, rien que la nuance“ („Музыки прежде всего!.. Не надо красок, только оттенки!“), то Гумилев приводит слова любимого им поэта Теофила Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! —
Стих, мрамор иль металл.

Итак, вместо сложной, хаотической, уединенной личности—разнообразие внешнего мира, вместо

эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни—простой и точный психологический эмпиризм,—такова программа, объединяющая „гиперборейцев“.

Еще весною 1912 года вышел сборник стихов Анны Ахматовой „Вечер“, который представляет первое серьезное достижение нового литературного направления. В том же году теоретик акмеизма, уже прежде известный Н. Гумилев, во втором сборнике своих стихов („Чужое небо“) обнаружил признаки художественной эволюции, уходящей все далее от заветов символизма. Такой же перелом мы можем проследить на первом сборнике О. Мандельштама („Камень“). Прошлой зимой те же поэты выпустили в свет по новой книжке (Ахматова— уже в 1914 г.—„Четки“, 1-е издание). Имя Анны Ахматовой сразу сделалось известным и любимым среди молодежи. В Мандельштаме и Гумилеве многие знатоки и ценители видят настоящих, значительных поэтов. Мы считаем, в виду того, что уже наступило время внимательнее вглядеться в произведения этих представителей нового поэтического направления, оценить их достижения и сделать попытку объяснить особенности этого своеобразного художественного движения [1]).

---

[1]) Материалом для этой статьи послужили следующие книги: А. Ахматова — „Четки“, изд. 3-е, 1916 г. („Вечер“, 1912 г.). Н. Гумилев—„Колчан“, 1916 г. („Жемчуга“, 1910 г.; „Чужое небо“, 1912 г.; „Эмали и камеи“, Теофиля Готье, перевод, 1914 г.); О. Мандельштам — „Камень“, 1916 г. („Камень“, 1913 г.). Георгий Иванов— „Вереск“, 1916 г. („Горница“, 1914 г.). Г. Адамович — „Облака“ 1916 г.

II. АННА АХМАТОВА

Поэзия Анны Ахматовой не исчерпывается теми немногими чертами, которые мы хотим отметить в ней. Ахматова—не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов: в ней есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня; есть и такие стороны в творчестве Ахматовой, которые сближают ее с произведениями символистов. Всего яснее это направление ее дарования сказалось в поэме „У самого моря" (Аполлон, 1915 г., № 3) и в некоторых недавних стихах. Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора „Четок", и не отдельные черты сходства с символистами, а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально новые, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии.

И прежде всего, лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действенность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому, стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не по-

ются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной. Поэтому у Ахматовой так редки аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами или „рифмоидами": „учтивость-лениво", „лучи-приручить", „встретить-свете", „губ-берегу", „пламя-память". В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую: и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической, музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной:

> Настоящую нежность не спутаешь
> Ни с чем, и она тиха...

Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарова-

ния, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне; улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...

Или вот другой пример интимной разговорной речи, претворенной в поэтическую форму:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви—
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои.

В основе этого стихотворения, как всегда у Ахматовой, лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков душевного состояния и четкая, эпиграмматически-строгая, похожая на формулу передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого. Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству, но высказанным в сентенциозной форме; в своей целокупности оно может быть названо эпиграммой в старинном смысле этого слова. Но эпиграмма не может

быть певучей: ей соответствует логически четкая и намеренно простная разговорная речь.

И словарь Ахматовой обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к словам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии; в строении фраз есть тяготение к синтактической свободе живого, не писанного слова. Ахматова говорит так просто: „этот может меня приручить“, или: „я думала: ты нарочно—как взрослые хочешь быть“, или еще: „ты письмо мое, милый, не комкай, до конца его, друг, прочти“, или так: „и сама я не стала новой, а ко мне приходил человек“. Такие слова кажутся кристаллизованными в стихах отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным: он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения.

Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы. В этом—ее сходство с французскими поэтами XVIII века, вообще—с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения—все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахма-

товой и французами: там, где у последних—только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой даже в наиболее обобщенных сентенциях слышен личный голос и личное настроение. Вот примеры характерных эпиграмматических строк:

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.

Это—общее суждение, эпиграмматическая формула, но ее художественная действенность связана с личным переживанием, в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами. То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Или:

...Что быть поэтом женщине—нелепость...

Еще обычнее в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже—только остро и тонко переданное непосредственное ощущение, как выражение стоящего за ним психического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья.

Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне:

Задыхаясь, я крикнула: „Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру".
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: „Не стой на ветру".

Иногда, вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграммой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Или так:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Отсутствие напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемены настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих

предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени.

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине—нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!
Затем, что воздух был совсем не наш,
А, как подарок божий—так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волнения. Непосредственно о душевном настроении говорит только слово „последний“, повторенное два раза, в начале и в конце стихотворения, и взволнованное, эмфатическое повышение голоса в строках:

К а к я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость!

И все же, в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее содержание, а также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения.

Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим

ему явлением внешнего мира. Воспоминания детства, это значит:

> В ремешках пенал и книги были,
> Возвращалась я домой из школы...

Или так:

> Стать бы снова приморской девчонкой,
> Туфли на босу ногу надеть,
> И закладывать косы коронкой,
> И взволнованным голосом петь.

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

> Потускнели и, кажется, стали уже
> Зрачки ослепительных глаз.

Или так:

> Как беспомощно, жадно и жарко гладит
> Холодные руки мои.

Вот выражение душевного смятения:

> Я не могу поднять усталых век,
> Когда мое он имя произносит.

Или еще яснее и более внешне:

> Я на правую руку надела
> Перчатку с левой руки.

Любовь—это образ возлюбленного. И мужской образ, впечатление мужской красоты изображено до полной зрительной ясности [1]). Вот о глазах:

> Лишь смех в глазах его спокойных
> Под легким золотом ресниц.

Или так:

> И загадочных, древних ликов
> На меня поглядели очи...

---

[1]) Ср. статью Н. В. Недоброво: „Анна Ахматова". Русская Мысль, № 7, 1915 г., стр. 60.

Или еще так:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз...

Вот „его“ губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы.

Вот „его“ руки:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы...

А вот еще другие руки:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Этих примеров достаточно. Но и помимо них в каждом стихотворении Ахматовой мы воспринимаем, всякий раз по-иному, но всегда отчетливо и ясно, звук его голоса, его движения и жесты, его костюм, его манеры и целый ряд других незначительных особенностей его внешнего облика. Конечно, эти детали не нагромождены без разбора, для фотографической точности, как в реалистических произведениях; иногда это—одна частность, одно лишь легкое прикосновение кисти художника, но всегда это—не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого. Нигде это не ясно в такой мере, как в следующем стихотворении:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу—
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

В этом стихотворении точно и тонко воспроизведенная деталь—„движенье чуть видное губ“—внезапно развивается в целое повествование, вскрывающее глубочайшее душевное содержание, вложенное в эту деталь.

Нельзя назвать детали в стихах Ахматовой и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго раздельные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет одною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы (напр., у Фета). У Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, при чем иногда даже в противоположных направлениях. Так, в стихотворении „В последний раз мы встретились тогда...“, которое мы привели выше, спокойное течение внешней жизни резко противоречит настроению прощания, только намеченному в словах „в последний раз“.

Тем самым становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания—всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, раздельные, отграниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежа-

щее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением; тем более, что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно-музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В особенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это—мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда неспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетов и падений. Напротив, у Ахматовой—не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования:

Протертый коврик под иконой;
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темнозеленый
Завил широкое окно.
От роз струится запах сладкий.
Трещит лампадка, чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря...

При такой раздельности и четкости, при такой конкретизации душевных переживаний, почти для всякого движения души обозначен фактический повод, Этот фактический повод, это происшествие вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент. Целый ряд

стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно, каждое стихотворение—это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов. Это наблюдение относится не только к такому действительно повествовательному стихотворению, как то, что, рассказывает о смерти влюбленного мальчика („Высокие своды костела...“), но к таким, совсем обычным для Ахматовой стихам, как „Смятение“, III („десять лет замираний и криков, все мои бессонные ночи я вложила в тихое слово и сказала его напрасно...“), или как уже приведенное выше „В последний раз мы встретились тогда...“, или „Столько просьб у любимой всегда“, или „Гость“. Большей частью, как повествования о случившемся, эти стихотворные новеллы начинаются эпически, т.-е. с рассказа о факте в прошедшем времени: „Меня покинул в новолунье мой друг любимый“...

Но и самые чувства, о которых говорит Ахматова, не те, что влекут нас к лирике поэтов-символистов. Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Ал. Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Прекрасной Даме и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные „на краю“, являются этапами одной мистической трагедии. Так и у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда („О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!“ „Но сердце хочет и просит чуда!“), как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивает все обычное,

простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния, то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер. Приведу для примера стихотворение, которое кажется особенно доступным и убедительным по своему человеческому содержанию, по простой и нежной грусти, его проникающей: и в нем же мы почувствуем то особенное, принадлежащее ее искусству настроение, которое делает это общечеловеческое содержание неподражаемо личным:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.
Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный!
Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у бога вымолю прощенье
И тебе и всем, кого ты любишь.

Таким образом, муза Ахматовой—уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне раздельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно-женственного, стихи Ахматовой говорят о неизменно-женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление.

Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я—
В этом сером будничном платье
На стоптанных каблуках...

Это душевное своеобразие заставляет нас причислить Ахматову к преодолевшим символизм, а ее поэтическое дарование делает из нее наиболее значительного поэта молодого поколения.

III. О. МАНДЕЛЬШТАМ

Рядом с Анной Ахматовой наиболее интересным представителем молодой поэзии мы считаем О. Мандельштама. В искусстве владения словом, в той сфере, которая ему художественно близка, он едва ли уступает Ахматовой; но круг его поэтических интересов слишком своеобразен, он требует от слушателя слишком больших книжных знаний и слишком повышенных культурных интересов для того, чтобы можно было предсказать его стихам широкую популярность. Для нас, однако, уже сейчас, по второму сборнику, он окончательно определился, как своеобразный, серьезный и подлинный поэт.

По стихам Мандельштама легко проследить весь путь развития, пройденный им от символизма к чувству жизни и поэтике новой школы. Ранние стихи Мандельштама отличаются настоящим, хотя и очень сдержанным, лиризмом. Мир его поэтических переживаний—в особой области чувств, которая роднит его с некоторыми ранними представителями символизма, в особенности французского. В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, наброшенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна. Это—ма-

рево, сон, созданный чьим-то творческим воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза.

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода—
Как птиц полночных голоса.
Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений субъективного идеализма: весь мир—видение моего сознания, моя мечта; только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о „солипсизме“ Ф. Сологуба.

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.
На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Но и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни, как было сказано, может усомниться поэт:

Неужели я—настоящий.
И действительно смерть придет?

Ненастоящий, призрачный мир, в котором мы живем, вместе с подлинностью и реальностью, теряет в поэзии Мандельштама правильность своих размеров и очертаний. Мир кажется кукольным, марионеточным, это—царство смешных, забавных игрушек:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят...

Когда все грани пространства и времени кажутся не твердыми и присущими самим вещам, а зыбкими, переменчивыми, субъективными, совершаются пространственные перенесения и искажения взаимного положения вещей, характерные для такого субъективно-идеалистического восприятия жизни [1]). Эту особенность Мандельштам сохраняет и в зрелых стихах; в юношеских мы читаем:

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

Таким образом эти ранние стихи дают возможность проникнуть в душевный мир поэзии Мандельштама и сопоставить его чувство жизни с отношением к ней некоторых поэтов-символистов. Призрачный и таинственный мир, игрушечный, ненастоящий и пугающий, вместе с тем, своею нереальностью; с живой и твердой реальной действительностью, с плотью жизни разорваны все связи, нет корней и зацепок в подлинной жизни, в ее земной плотности и тяжести; что-то своеобразно волнующее и острое, хрупкое, прозрачное и нежное—в таких чертах открывается нам поэтическая душа автора этих стихов. Как было уже сказано, этому чувству жизни соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но

---

[1]) Ср. Гоголь „Невский проспект“: описание ночи на Невском. В современной поэзии—Александр Блок, баллада о „Незнакомке“: „И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу, и очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу“. Целый ряд примеров такого искажения пространственного восприятия предметов представляет роман А. Белого „Петербург“ (1916).

все же с определенным эмоциональным содержанием. (Ср. „Камень“, стр. 21—24).

Участие в новом поэтическом движении не изменило стихов Мандельштама в смысле большего приближения к реальной жизни; но оно придало его художественному развитию неожиданно плодотворное направление. В зрелых стихах Мандельштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще, элемент эмоционального, лирического содержания, в непосредственном песенном выражении, отступает у него, как и у других „акмеистов“, на задний план. Но Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а поэзией поэзии (die Poësie der Poësie), т.-е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство—
Чужих певцов блуждающие сны...

Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неиз-

менно, как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур. Как он удачно, с сочувственным пониманием и легкой насмешкой, передает особый вкус кинематографического фильма старого времени, сентиментальную преувеличенность и нелепость кинематографической программы:

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы—злодейки.
Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.
А он скитается в пустыне—
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини...

Рядом с этим выразительным и законченным кинематографическим лубком поставьте изображение другой культурной среды и другого художественного стиля—торговую жизнь старого Лондона, отраженную в романах Диккенса:

...У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.
Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби сын;
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.
В конторе сломанные стулья;
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...

И здесь, как у Ахматовой, две или три тонкие детали, графически точно формулированные в словах, воспроизводят внешнюю обстановку случившегося и ее психологический смысл. Как точнее передать впечатление величественно-меланхолической поэзии Оссиана, чем сделано поэтом в следующих словах:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине;
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Или вот еще—так кратко и действенно формулированное художественное впечатление от петербургского периода русской истории, в котором одновременно читаешь его политический смысл:

А над Невой— посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Как и Ахматова, Мандельштам эпиграмматичен в передаче своих впечатлений; он не подсказывает словами-намеками смутного настроения воспроизводимой картины, он дает своеобразную и точную словесную формулу ее. Он любит также заострять и заканчивать свои стихи эпиграммой: строчки, в которых дано заключение, почти всегда читаются отдельно, как формула. Стихи о ереси „имябожцев“ поэт завершает словами:

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим,
Вместе с именем—любовь.

Другой пример—заключение стихотворения, посвященного Ахматовой:

Так—негодующая Федра—
Стояла некогда Рашель!

Как и Ахматова, в этой любви к эпиграмматической словесной формуле Мандельштам обнаруживает черты сходства с поэтикой французского классицизма; но словесные формулы Ахматовой всегда носят личный характер, имеют значение передачи личного ощущения или эмоционального волнения. Мандельштам, в этом отношении, ближе к французам, он вообще тяготеет к латинской культуре, которой посвящены его лучшие стихи; он понимает, как никто другой из современных поэтов, „ложноклассическую" сцену (стихи Ахматовой, об Озерове и, в особенности, замечательная „Федра"); о театре Расина он находит слова, показывающие глубокое эстетическое вчувствование:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит:
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

В больших композициях у него есть тяготение к ложно-классической оде, к ее старинному словарю, к ее несколько рассудочной чопорности и пышности. Подобно французам классического века, он исходит в своих словесных формулах не из личного эмоционального волнения и взволнованного наблюдения, как Ахматова, а строит чисто абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого.

Любопытно присмотреться к тому, как выбирает Мандельштам те частности и детали, которыми он воссоздает впечатление той или иной художественной культуры. Меньше всего его можно назвать художником-импрессионистом, непосредственно и без разбора, без всяких смысловых ассоциаций, воспроизводящим зрительные пятна, как первое и еще неосознанное ощущение внешних предметов. Детали, сознательно выбранные его художественным вкусом, могут показаться на первый взгляд случайными и незаметными; значение их в творческом воображении поэта чрезмерно преувеличено; маленькая подробность вырастает до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске; в то же время между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное в проекции на плоскость оказывается равных размеров; но в этом намеренном искажении и фантастическом преувеличении незаметная ранее частность становится выразительной и характерной для изображаемого предмета.

Так, в стихотворении „Аббат" изображается жизнь французского священника, хранящего „остаток власти Рима" среди неверующего светского общества. Эту жизнь выражают две подробности, которым уделено одинаковое внимание:

Храня молчанье и приличье,
Он должен с нами пить и есть (1)
И прятать в светлое обличье
Сияющей тонзуры честь... (2)

Если уже трагическое значение первого обстоятельства в художественном сознании поэта чрезвычайно преувеличено, то последняя деталь, поставленная рядом с ней, кажется намеренным гротеском, в особенности преувеличенно-торжественные

слова „сияющей“ и „честь“. Но и в дальнейшем развитии повествования жизнь аббата представлена в том же гротескном стиле, придающем огромное, почти мистическое значение всем особенностям его поведения и его простым житейским привычкам, чем достигается впечатление несколько иронического величия:

Он Цицерона на перине
Читает, отходя ко сну:
Так птицы на своей латини
Молились богу в старину.

Такое же впечатление карикатурного искажения, фантастического преувеличения незаметной частности производит окончание стихотворения „Домби и сын“, где описывается самоубийство обанкротившегося финансиста:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Подмеченные в такую трагическую минуту „клетчатые панталоны“ представляют намеренное искажение художественного равновесия стихотворения в пользу фантастически-преувеличенной подробности. Но эта подробность, через искажающее преувеличение, становится необычайно графичной и характерной и передает, в этой преувеличенности своей, эстетическое своеобразие „старого Сити“.

Так и в других стихотворениях искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей и их значения в общем строении художественного произведения передает эстетическое своеобразие воссоздаваемой культуры особенно острым и подчеркнутым образом. Как тонко изо-

бражает Мандельштам Царское Село старого времени (приводим это стихотворение в сокращении):

...Свободны, ветрены и рьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
...Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях—клочья ваты,
И грянут „здравия“ раскаты
На крик „здорово молодцы!“...
...Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая „Ниву“ и Дюма...
Особняки – а не дома!..
...И возвращается домой—
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой...

Конечно, улыбающиеся уланы, крики „здравия“, однодумы-генералы, читающие „Ниву“ и Дюма в своих особняках, и седые фрейлины в придворных каретах не исчерпывают полностью художественного впечатления Царского Села и воссоздают это впечатление в чрезвычайно изломанном, фантастически-неожиданном виде. Кроме того, углубляясь в рассмотрение тех деталей, из которых слагается общее впечатление, можно сказать, что для уланов эпитеты „свободны, ветрены и рьяны“ подразумевают очень одностороннее и своеобразное восприятие, как и то, что уланы „улыбаются, вскочив на крепкое седло“. Таким же гротеском является „карета с мощами фрейлины седой“, которая „внушает тайный страх“. Но в этом фантастическом преувеличении и искажении творческое воображения Мандельштама сохраняет то, что было исходным моментом творчества—точное наблюдение деталей, графическую строгость воспроизведения; тем самым,

с особой остротой и несколько преувеличенной характерностью встает перед нами все своеобразие изображаемой художественной культуры.

К тому же нужно отметить, что в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически-неожиданные, относящиеся к областям бытия, по существу своему раздельным, и, как всегда, он делает это все в той же строго законченной эпиграмматической форме. Он описывает бродягу после ночной драки:

А глаз, подбитый в недрах ночи,
Как радуга цветет.

Карта Европы вызывает такое сравнение:

Как средиземный краб или звезда морская,
Был выброшен водой последний материк.

Такое перемещение перспективы, которое делает небольшие предметы равными по значению с величайшими, такое фантастическое или гротескное преувеличение деталей сохранены Мандельштамом от идеалистического восприятия жизни, характерного для его ранних стихов. Поэтому, как художник, он не может считаться реалистом: в своей словесной технике, гротескно преувеличивающей и графически четкой, он—такой же реалистический фантаст, как Гофман в сюжетах своих сказок, и если для Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь обыденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастает до фантастических и пугающих размеров, заслоняя собою все явления жизни или все лицо в его гармонической целостности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом искажении гротеска, то Мандельштам может быть назван по

своей поэтической технике таким же фантастом с л о в, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований. Но с молодым поколением поэтов Мандельштама роднит отсутствие личного, эмоционального и мистического элемента в непосредственном песенном отражении, сознательность словесной техники, любовь к графическим деталям и законченному эпиграмматизму выражения.

VI. Н. ГУМИЛЕВ

Задолго до того времени, когда определилось особенное душевное настроение и самостоятельная поэтика новой школы, еще в эпоху расцвета символизма началась литературная деятельность Н. Гумилева („Романтические цветы", „Путь конквистадоров", „Жемчуга", 1906—1910). Но уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии „Гиперборея" Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент. Он сам сознает, в этом смысле, свое одиночество среди молодого поколения:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда:
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.
Победа, слава, подвиг—бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос господа в пустыне...

И дальше:

Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.

Но, как истинный представитель новейшей поэзии, Гумилев не выражает этой душевной напряженности, этой активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; как большинство поэтов „Гиперборея“, он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полу-эпический— балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева—это „муза дальних странствий“.

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход,
Оттого то и солнце дышит,
А земля говорит, поет...

Так поет Гумилев в недавних стихах, в „Колчане“, и так же пел он, в начале своей поэтической деятельности, в „Жемчугах“ (ср. „Капитаны“).

Темы для повествований Гумилева в его балладах дают впечатления путешествий по Италии, Леванту, в Абиссинии и Центральной Африке. Чаще, однако, он говорит о неведомых странах, где земля еще первобытна, где растения, звери и птицы, и люди,

похожие на зверей и птиц, вырастают из ее плодородных и неисчерпаемых недр во всем богатстве, во всем своеобразии очертаний и красок, которых нет в холодной и скупой природе севера. В этом смысле, как автор экзотических баллад, Гумилев справедливо называл себя учеником Валерия Брюсова, хотя у Брюсова гораздо определеннее и ярче индивидуалистическая окраска мечты поэта, породившей эпическое повествование, гораздо отчетливее и ощутимее его единообразный лирический корень: почти всегда это чувство любви. Как Брюсов, Гумилев в своих ранних стихах любит подчеркнутую яркость образов и пышность слов и преувеличенно звонкие рифмы. Он не только хороший поэт, но также великолепный ритор:

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт.

В эпоху „Жемчугов“ у Гумилева было стремление к несколько преувеличенному и однообразному forte:

Сердце—улей, полный сотами,
Золотыми, несравненными!
Я борюсь с водоворотами
И клокочущими пенами.
Я трирему с грудью острою
В буре бешеной измучаю.
Но домчусь к родному острову,
С грозовою сизой тучею.

В последних сборниках Гумилев вырос в большого и взыскательного художника слова. Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания.

Как все поэты „Гиперборея", он пережил поворот к более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпиграмматичности строгой словесной формулы. Лучшие из „экзотических" стихотворений в „Колчане" („Об Адонисе с лунной красотой...", „Китайская девушка", „Болонья") могут быть примерами словесной четкости и строгости:

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье.
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье.
Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,
Длинный ус, что крутит забияка.
И его скорей проносят мимо,
А любовь глядит и торжествует.
О, как пахнут волосы любимой,
Как дрожит она, когда целует...

V. К ОЦЕНКЕ ПОЭТОВ „ГИПЕРБОРЕЯ"

Мы всмотрелись в произведения трех наиболее значительных поэтов „Гиперборея" и обнаружили в них явление новое, целостное и художественно-замечательное. Не случайная близость объединила молодое поколение, не случайная вражда оторвала их от символистов, а внутреннее родство и единство настроения и направления между собой и внутреннее расхождение с „учителями", симптоматичное для новой литературной эпохи. Наиболее явные черты этого нового чувства жизни—в отказе от мистического восприятия и в выходе из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир. С некоторой осторожностью

мы могли бы говорить об идеале „гиперборейцев", как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку, как к художественному произведению.

Если видеть в поэтах „Гиперборея" представителей нового реализма, снова принявшего в поэзию все богатство и разнообразие внешнего мира, необходимо поставить вопрос о том, в какой мере в их произведениях мы действительно имеем дело с объективной, реалистической поэзией? Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность, та келейность, то спазматическое искажение зрительных способностей, которое отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет. Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме. Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский, есть мир Мандельштама, немного абстрактный, чрезвычайно культурный, с характерным гротескным искажением взаимного положения и величины предметов, есть мир Гумилева, напряженный, экзотически красочный, патетический и мужественный, но нет действительного выхода в мир из своей одинокой души, нет действительного подчинения отдельной

личности объективной жизни. В частности, некоторые продукты душевного разложения, сопровождающего индивидуалистические течения новой поэзии, различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии. Приведем отрывок из стихотворения Ахматовой, в изображении одного художественного кабарэ дающей формулу декадентского мироощущения, не чуждого и молодому поколению поэтов:

Все мы бражники здесь, блудницы.
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам...
...Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь иль гроза?...
...О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде. Конечно, такая поэзия не будет уже лирической по преимуществу; во всяком случае, некоторая двойственность поэтов-акмеистов проявляется уже в том, что в форме лирического стихотворения, по существу своему личного и музыкального, они предприняли опыт создания поэзии живописной и устремленной к внешнему миру.

С другой стороны, высокая сознательность поэтов молодого поколения в обращении со словом, графичность и точная размеренность словосочетания кажутся сперва достижением по сравнению с музыкальной неопределенностью очертаний поэзии на-

меков и настроений. Преимущество молодых поэтов в том, что душевное содержание как будто до конца воплотилось в слове; отсюда—соблазн художественной завершенности поэтических слов. Но это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов „Гиперборея“ достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства, не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души, в любви к переживаниям ясным, раздельным и, но необходимости, периферическим; у Мандельштама—в полном исключении личности поэта из его поэзии, в растворении ее в созерцании чужих художественных культур; у Гумилева—в исключительной любви к экзотической балладе, как объективному, неиндивидуальному выражению душевного опыта; у младших „гиперборейцев“—в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном, игрушечном характере всех переживаний.

Между тем, одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценность поэтического произведения. Всякое искусство, и поэзия больше других искусств, живет не только своей художественной действенностью, а целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых

переживанием эстетическим. Конечно, все в искусстве должно быть художественно действенным, в плавном течении художественных восприятий не может быть провалов в область невыразительного; но то, что действует на нас эстетически, то, что выражено в произведении искусства и переживается нами под влиянием художественных воздействий, само по себе может быть рассматриваемо и понимаемо не только с художественной точки зрения, и, действительно, не только с художественной точки зрения воспринимается и понимается. Когда в стихах в художественно действенной форме рассказано о чувстве любви, о душевных страданиях и т. д., художественное восприятие создает в сознании слушателя эстетические образы, которые, раз создавшись, выходят из сферы искусства, вступают в мир наших привычных симпатий и антипатий и подлежат оценке по своему смыслу, как ценности иного, вне эстетического порядка—философские, моральные, религиозные или жизненные. Даже в живописи, в самом предметном из искусств, смысловые ассоциации и оценки играют большую роль; ошибкой импрессионистов и их последователей, ошибкой чрезвычайно типичной и распространенной, было именно желание изгнать до конца из живописи смысловые ассоциации, желание относиться ко всякой живописной задаче, как к сочетанию линий, красок и форм, без всякой мысли о сущности предмета изображаемого. Между тем, выразительность портрета или пафос религиозной живописи—это тоже задачи искусства, как такового, и трактовать художественное задание портрета или образ Мадонны, как орнамент или красивый ковер, значит суживать задачи живописи, как искусства. С этой точки зрения должны мы подойти к художествен-

ному различию между символизмом и новейшей поэзией. Поэты-символисты, стоявшие у пределов искусства, намеренной незавершенностью своих произведений могли действительно нарушать царственное равновесие произведения искусства, как думали о них теоретики акмеизма. И, тем не менее, если бы Александр Блок владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие „акмеисты“, он все же был бы неизмеримо значительнее их, как поэт, дающий предчувствие до конца невоплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения.

1916.

ДОПОЛНЕНИЯ [1]

I. ИЗ СТАТЬИ О „БЕЛОЙ СТАЕ"

Новый сборник Анны Ахматовой должен явиться неожиданностью для тех, кто недостаточно внимательно следил за ее поэтическим развитием после „Четок" по отдельным новым стихотворениям, рассеянным в журналах и газетах. Характерная поэтическая манера „Четок", сухая и строгая, оказалась только предварительной школой, за которой теперь открывается более глубоко лежащее единство поэтического стиля: если с прежней манерой Ахматовой уже связана судьба целой „ахматовской" школы поэтов, превратившей эту манеру в манерность, то в „Белой Стае" Ахматова показывает своим ученикам и последователям, что ими была воспринята лишь внешняя оболочка ее поэтического дарования.

В „Четках" Ахматова намеренно приближала стихи к изменчивому и капризному излому художественно стилизованной разговорной речи. Она любила прерывистые, синкопированные ритмы, сочетания двудольных и трехдольных стоп, нарушающие

---

[1]) Статья „Преодолевшие символизм" дает несколько одностороннюю оценку новой школы с точки зрения возврата к художественному реализму. Поправки и дополнения заключают статьи о следующих по времени сборниках.

строгость и внешнее равновесие метрической структуры стиха; она пользовалась неполными рифмами („рифмоидами“), неожиданно новым сочетанием слов в рифме, музыкальная действенность которой ослаблена неполным соответствием звуков (учтивость—лениво), словарь и синтаксис „Четок“ отличались богатством и свободой, обычно свойственными „прозаической“ речи („Как ты красив, проклятый!“, „А ко мне приходил человек“...)

Напротив того, в „Белой Стае“ искусство Ахматовой развивается в направлении идеализующей классической строгости. Преобладают простые, точные рифмы и правильные ямбические строки. Особенно замечательно появление шестистопных ямбов с парными рифмами, „александрийского стиха“, венчающего лирику Пушкина.

А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.
Страшна моей душе предгрозовая тишь...

Словарь „Белой Стаи“ поражает неожиданным обилием славянизмов, обороты речи сознательно поднимаются в область возвышенного поэтического стиля. Напр.:

В недуге горестном моя томится плоть,
А вольный дух уже почиет безмятежно...

В самом существенном, однако, Ахматова остается верной себе. Ее искусство по прежнему противоречит поэтическим заветам символистов: она не ищет смутного, музыкально-лирического воздействия на настроение слушателей, но сознательно владеет и пользуется логической стихией речи; каждому слову сохранен его вещественный смысл и вес, и со-

четание слов всегда единственно возможное, индивидуальное, синтетическое. В „Белой Стае“ окончательно завершается поворот новейшей русской поэзии от романтической лирики символистов к классическим канонам высокого и строгого искусства Пушкина.

Для того, чтобы достигнуть такой законченности, объективной завершенности, свободы от индивидуально-случайного переживания, не претворенного в искусство, Ахматовой пришлось испытать глубокое перерождение поэтического содержания своих стихов, внешнее отражение которого заметно в изменении художественных приемов. Поэзия „Четок“—вся в мгновении настоящего: „Подошел ко мне, улыбнулся...“, „тронул мои колени...“, „наклонился,—он что-то скажет“... Настоящим каждого мгновения Ахматова до конца занята: „Четки“—это роман в стихах, повествующий о том, что заполняло каждый день, о встрече, любви и разлуке. „Белая Стая“, напротив того, не знает настоящего. Прошлое, лишенное жизненной спутанности и противоречивости, несогласованной яркости конкретных впечатлений, приняло теперь законченную форму, художественно совершенную, монументально неподвижную. Книга вся—о прошедшем, вся—в воспоминании.

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не могу и не хочу бороться:
Оно—веселье, и оно—страданье...
Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья,
Чтоб вечно жили дивные печали.
Ты превращен в мое воспоминанье.

Цветом воспоминанья, золотистым цветом осени окрашено большинство стихотворений этого сбор-

ника. Осенний ветер, „свежий и колкий“, ранние осенние „холода“, „прозрачный“ осенний свет и чистый „горный“ воздух. Описание Бахчисарайского сада заканчивается смелой классической аллегорией Осени:

...Чтобы песнь прощальной боли
Дольше в памяти жила,
Осень смуглая в подоле
Красных листьев принесла
И посыпала ступени,
Где прощалась я с тобой,
И откуда в царство тени
Ты ушел, утешный мой!

В „Четках“ художественное внимание Ахматовой было занято разнообразием впечатлений внешнего мира: обстановка каждой встречи, описание внешности любимого—его глаз, его губ и рук, перечисление предметов, запечатлевшихся в „любовной памяти“,—красный тюльпан в петлице, три гвоздики, веер, перчатки, хлыстик. Эта острая восприимчивость к вещественным мелочам обыденной жизни делала изображенные в стихах переживания более четкими и доступными, хотя, в то же время, более внешними и поверхностными. В „Белой Стае“ интерес к внешней обстановочности жизни совершенно исчезает; душа сбрасывает стеснявшие ее вещественные оболочки, она занята теперь не суетой минутного, а всегдашним и вечным, самым настоящим, важным и глубоким.

Не оттого-ль, уйдя от легкости проклятой,
Смотрю взволнованно на темные палаты?
Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам...

Очищение, освобождение души, высокое сознание духовной свободы, торжествующей над суетой

и связанностью смутной и противоречивой жизни, составляет важную особенность „Белой Стаи“:

Слаб голос мой, но воля не слабеет.
Мне даже легче стало без любви.
Высоко небо, горный ветер веет
И непорочны помыслы мои...

Это освобождение от власти минутного, от смутной и связанной данности жизни открывается Ахматовой в творческом созерцании поэта, для которого душевные переживания—только материал, служащий строительству прекрасного, созданию чистых художественных ценностей, освобождающих от власти переживания.

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет...

Духовное освобождение от жизненной суеты, творческая победа над властью жизни находит завершение в классическом образе Музы, вдохновительницы и подруги поэта.

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен...
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А недописанную мной страницу—
Божественно спокойна и легка—
Допишет Музы смуглая рука.

Так, в то время, как для поэта-романтика и для лириков недавнего прошлого стихотворение есть поэтическая исповедь и человеческий документ, Ахматова возвращается в „Белой Стае“ к классическому взгляду на искусство, как на строительство объективно прекрасных творений.

Январь 1918.

II. НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(О. Мандельштам—„Tristia“)

„Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых Тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость... Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином...“ „Серебряная труба Катулла: Ad claras Asiae volemus urbes,—мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски“ („Дракон“, стр. 75).

В таких словах современный поэт указывает путь от искусства сегодняшнего дня к классическому искусству.

Как всякая поэзия классического стиля, поэзия О. Мандельштама есть зодчество прекрасных форм. Какое дело нам до „психологии“ зодчего, до его личных, человеческих переживаний, если здание держится, подчиненное законам художественного равновесия? Сам Мандельштам сознает себя поэтом-зодчим: „Камнем“ называет он книгу своих стихов и хочет уподобиться в своем искусстве безымянным строителям средневековых соборов. Он—не лирик, рассказывающий в стихах об интимном душевном переживании; он создает как бы объективные картины на темы, поэту заданные и от него не зависящие,—небольшие законченные описания, небольшие рассказы. Как всякий классик, он поэт-традиционалист. Как человек культурный и книж-

ный, он вдохновляется не самой жизнью, а переработкой этой жизни в сложившемся до него культурном и художественном творчестве. „Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски“. И вот, в современном стихотворении—отголосок латинской элегии:

Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит...

Перед нами ряд картин, которые показывает нам поэт,—старые и давно знакомые сюжеты в новой и неожиданно острой синтетической переработке.

Вот изображение Венеции, благородно дряхлеющей среди уже ненужных ей богатств:

Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальнях тают горы
Голубого, дряхлого стекла...

Вот в другом стихотворении—такое же проникновенье в музыкальную стихию немецкого романтизма—песни Шуберта на слова Гете и Вильгельма Мюллера и характерный для позднего романтизма национальный ландшафт—шум отдаленной мельницы на ручье, запах цветущих лип и песни соловья.

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта. Родная колыбель,
Шумела мельница. И в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.
Старинной песни мир, коричневый, зеленый,
Но только—вечно молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С звериной яростью качает царь лесной...

В таких синтетических описаниях и характеристиках искусство Мандельштама проявляется прежде

всего в выборе деталей. Поэт не стремится к смутному, эмоционально-лирическому воздействию; он строит стихотворение свободно и сознательно, как обдуманно и расчетливо расчлененное и организованное целое.

„Старое“ Сити, „желтая“ вода Темзы, „белокурый“ и „нежный“ мальчик, „веселые“ клерки—как это все характерно для художественного мира Диккенсоновского романа! Или в стихотворении „Декабрист“—какие характерные детали воссоздают настроение освободительной войны против Наполеона и зарождающегося русского либерализма: „черные“ квадриги нового Цезаря, дубовые рощи просыпающейся Германии и „голубой“ пунш в стаканах молодых мечтателей, „вольнолюбивая гитара“—воспоминание рейнского похода:

Шумели в первый раз германские дубы.
Европа плакала в тенетах.
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.
Бывало голубой в стаканах пунш горит.
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара...

Мастерство Мандельштама особенно ярко сказывается в точных и кратких, как бы эпиграмматических характеристиках, как та, которой заканчивается приведенный отрывок. Напр.: „Я вспомню Цезаря прекрасные черты—сей профиль женственный с коварною горбинкой“... Или о кремлевских соборах, построенных итальянскими зодчими: „Успенье нежное,—Флоренция в Москве!“ Такими эпиграмматическими строчками поэт любит заканчивать стихотворения. Рассказывая о певцах-бедуинах в аравийской пустыне, поэт завершает свой рассказ

словами: „Все исчезает—остается пространство, звезды и певец!“ Или в стихотворении о троянском походе: „И море Черное, витийствуя, шумит, и с тяжким грохотом подходит к изголовью“... Нередко перед окончанием стихотворения—внезапный разбег: в крымской идиллии описывается тихая белая комната; присутствие порядливой хозяйки вызывает мысль о верной Пенелопе, и возникает торжественный и важный образ Одиссея, возвращающегося из неведомых скитаний:

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, мятой и свежим вином из подвала.
Помнишь? в греческом доме любимая всеми жена
Не Елена—другая—как долго она вышивала!
Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские, тяжелые волны.
И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Итак, поэтическое искусство—строгое и сознательное, любовь к точному определению и эпиграмматической формуле. Но за внешней сдержанностью поэта классического стиля, какая фантастическая неожиданность, какие гротескные изломы в сочетании поэтических образов! Мандельштам любит соединять в форме метафоры или сравнения самые отдаленные друг от друга ряды понятий. Как Гоголь, или из современных поэтов—Маяковский, он позволяет себе сознательно нарушать привычную разъединенность, установившуюся иерархию наших художественных представлений. Счетоводная книга в конторе Домби-отца напоминает ему жужжащий улей:

Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...

Выступление Италии против Германии в мировой войне сравнивается с неуклюжими прыжками курицы, пытающейся взлететь:

Италия, тебе не лень
Тревожить Рима колесницу,
С кудахтаньем домашней птицы
Перелетев через плетень.

Ночная набережная Невы, по которой проносятся автомобили, наполняется стальными светящимися насекомыми:

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает.
Но, как медуза, невская вода
Мне отвращенье легкое внушает.
По небережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд...

Чем дальше развивается творчество Мандельштама, тем свободнее, смелее и неожиданнее его метафорические полеты—фантастические и причудливые прыжки с трапеции на трапецию:

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.
В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно...

Это сознательное нарушение иерархии понятий создает впечатление причудливого гротеска. Несколько лет тому назад, в статье „Преодолевшие символизм" (1916) мне пришлось уже указывать

на это основное свойство художественного дарования Мандельштама: его новые стихи подтверждают мнение, высказанное мною тогда. Как Гофман или Гоголь, фантасты в области сюжета, Мандельштам—величайший фантаст словесных образов; и как Гофман соединяет фантастику содержания с математической строгостью в художественном построении своих новелл, так Мандельштам выражает свои фантастические сочетания разнороднейших художественных представлений в классически строгой и точной эпиграмматической формуле. Математическая фантастика, разгул воображения, опрокидывающий привычные связи представлений,— и высшая сознательность умного зодчего! Мы можем сказать поэту его же словами:

А ты ликуешь, как Исайя,
О рассудительнейший Бах!

1921.

III. К ВОПРОСУ О СИНТАКСИСЕ А. АХМАТОВОЙ

Поскольку синтаксические формы определяют собой характер композиции лирических стихотворений, они нередко являются особенно показательным признаком стиля. Для романтической, песенной лирики русских символистов характерно употребление анафорического параллелизма, придающего всему стихотворению однообразно-поступательное движение—как бы „литании“, построенной на эмоциональном нарастании, усилении, нагнетании лирического чувства (Ср. „Композиция лирических стихотворений“, 1921, стр. 21 сл. и др.). В этом смысле, как я уже отмечал в другом месте, союз „и“, объединяющий последовательные ритмико-синта-

ксические ряды, выражает постепенное нарастание эмоционального волнения в стихотворении, рассчитанном прежде всего на „песенное“ воздействие. Ср. у Блока:

...И коварнее северной ночи
И хмельней золотого Аи
И любови цыганской короче
Были страшные ласки твои.
И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада
Эта горькая страсть, как полынь...

Ср. также построение баллады Брюсова „Раб“ („Валерий Брюсов и наследие Пушкина“, 36) или „Незнакомки“ А. Блока („Композиция лирических стихотворений“, 22 сл.).

Иной характер имеет синтаксическая композиция у А. Ахматовой. Анафора и синтаксические повторения не играют существенной роли в построении ее стихотворений. Напротив, Ахматова охотно прибегает к логическим формам сочинения и подчинения: к противопоставлению (союзы „а“, „но“), ограничению („лишь“, „только“), к установлению отношений логической зависимости, выражаемых предложениями условными („если“), причинными („оттого“), целевыми („чтобы“) и т. д. Напр.: „лишь смех в глазах его спокойных“, „лишь голос твой поет в моих стихах“, „только ставши лебедем надменным, изменился серый лебеденок“, „только это—западня, где ни радости, ни света“, „если ты еще со мной побудешь“, „и если в дверь мою ты постучишь“, „оттого мы любим строгий, многоводный, темный город“ „оттого что—это любовь“, „чтобы нас рассудили потомки“, „чтоб выпустить птицу—мою тоску“, „чтоб тот, кто спокоен в своем

дому“ и т. д. Следует отметить, что указанные формы подчинения в лирической поэзии вообще не очень обычны и воспринимаются, как признак речи прозаической, разговорной, а между тем в стиле Ахматовой они играют существенную роль. Особенно часто встречается союз „а“— в „Четках“ 36 случаев: „а на жизнь мою лучем нетленным грусть легла, и голос мой не звонок“, „а скорбных скрипок голоса поют за стелющимся дымом“, „а в груди моей уже не слышно трепетания стрекоз“, „а взгляды его, как лучи“ и мн. др. (особенно часто—в форме неожиданной концовки, замыкающей стихотворение).

Ряд примеров, характеризуюших „логический синтаксис“ Ахматовой, был указан мною в книге „Валерий Брюсов и наследие Пушкина“ (стр. 100, прим. 12). Б. М. Эйхенбаум („Анна Ахматова“, стр. 39) подхватил и дополнил мои наблюдения над этими синтаксическими формами, но ограничился при этом простым перечислением соответствующих союзов. Между тем для анализа поэтического стиля недостаточно простого описания тех грамматических форм, которые встречаются у данного поэта, хотя бы более часто, чем у других. Для стилистики существенно не столько перечисление языковых категорий, сколько выяснение их художественной функции в определенной системе стилевого единства (см. выше „Задачи поэтики“, стр. 52). Говоря о „логическом синтаксисе“ Ахматовой, противоположном „эмоциональному“, „романтическому“ синтаксису символистов, я именно имел в виду эти вопросы стиля.

В. В. Виноградов („О поэзии Анны Ахматовой“, 1925, стр, 24) возражает против применения к Ахматовой термина „логический синтаксис“, усматривая

за формами „логизованной речи“—„необычность смысловой связи“, „семантические несоответствия и скачки“. И я, с своей стороны, отмечая неожиданное для эпохи символизма проникновение в творчество Ахматовой рациональной стихии, логических формул и отношений, не отрицаю того, что за ними нередко скрывается „эмоциональный парадокс“ (термин К. В. Мочульского). Напр.:

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.
Я проснулась и припомнила:
Милый, нынче праздник твой.
Оттого, и оснеженная,
Даль за окнами светла.
Оттого и я, бессонная,
Как причастница спала.

„Логическая“ композиция стихотворения определяется причинно-следственным отношением между двумя строфами („оттого“): установление этой связи является главной темой стихотворения. Характерна также логическая антитеза: „даль светла... и оснеженная“ (т. е. „даже оснеженная“), „и я бессонная (т. е. „даже я“)...спала как причастница“. Но за „логическим“ отношением скрывается эмоциональный парадокс: причина указывается мнимая с точки зрения объективной связи вещей, она существует только для любящей женщины (такое „оттого“—пример „женской логики“). При этом, благодаря эмфатическому повторению слова „оттого“ и синтаксическому параллелизму, утверждение, заключающееся в последней строфе, приобретает особую эмоциональную выразительность: формы логические вступают в своеобразное сочетание с формами эмоциональными. Точно также употребление союза „а“ в случаях мнимого логического противо-

поставления выражает неожиданный, капризный поворот мысли. Ср. напр.:

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Или:

И я стану—Христос помоги—
На покров этот светлый и ломкий.
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки...

Тем не менее, логические формы синтаксической связи, как основа композиционного оформления, свидетельствуют о проникновении в поэзию Ахматовой чуждой эпохе символизма рациональной стихии. Определяя собой композиционную схему лирического стихотворения, они нередко придают его движению характер развертывания мысли, а не нарастания и падения эмоционального напряжения, как в романтическую эпоху. Наблюдения над историей текста стихотворений А. Блока подтверждают эти соображения (см. выше). В этом смысле позволительно говорить о „логическом синтаксисе" Ахматовой, несмотря на возражения В. В. Виноградова.

1926.

ВОКРУГ „ПОЭТИКИ“ ОПОЯЗА

Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пгрд. 1919.

За последние годы история литературы вступила в полосу методологических исканий. Привычные методы не удовлетворяют; возникает сознание, что научная мысль зашла в какой то тупик. История литературы незаметно отклонилась от своей простой и очевидной задачи: исследования состава и генезиса поэтических произведений. Свою самостоятельную задачу она подчинила внеположенным задачам. Поэтическое произведение рассматривается, как культурно-исторический документ, как свидетельство общественных, религиозных и нравственных идей и настроений эпохи, или как материал для биографии поэта, для постижения его человеческой личности. Изучают „источники“ поэтического произведения и его „влияние“, но избегают говорить о нем самом. Мимоходом высказывают эстетические суждения, но в неопределенно - оценочной форме субъективной похвалы или порицания. Впервые некоторые из современных поэтов (Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов, И. Анненский, особенно Андрей Белый в книге „Символизм“) заговорили о поэтических произведениях, как о памятниках искусства. Ими руководило непосредственное художественное чувство, к сожалению не всегда присущее офи-

циальным представителям историко-литературных дисциплин. Новое течение рассматривает историю поэзии, как часть истории искусства, подчиненную основным задачам и пользующуюся основными методами этой науки. Особенность поэзии, как своеобразного вида искусства, определяется особыми свойствами ее материала, которым является слово. По существу эту точку зрения разделяли лучшие представители академической науки А. Потебня и акад. Александр Веселовский, труды которых представляют богатейшее наследие и нуждаются в истолковании в духе исторической и систематической поэтики, ими задуманной, как это делает, напр., по отношению к Веселовскому акад. В. Н. Перетц в своих „Лекциях по методологии русской литера-ратуры". Поэтому особенно отрадно было видеть, когда три года назад в „Сборниках по теории поэтического языка" (Вып. I и II, 1916 и 1917 гг.) сошлись, объединенные новым методом, молодые представители академической науки и поэтической критики. В книге „Поэтика" перед нами второе издание „Сборников", увеличенное новыми статьями. По прежнему участников сборника объединяет понимание поэзии, как словесного искусства, которое требует от исследователя прежде всего теоретического изучения законов поэтической речи в ее отличии от прозаической. С этого основного для авторов „Поэтики" вопроса мы начнем рассмотрение их работы.

Язык науки—отвлеченный, аморфный, математический. Наука пользуется словами, как условными знаками абстрактных понятий. Поэтому для научного языка словесный материал является безразличным средством точного выражения объективной мысли, по существу—от языка независимой; напро-

тив, для поэзии слово есть материал художественного творчества. Все элементы слова—его звуковой состав (фонетика), его грамматическое строение (морфология), его смысловая значимость (семасиология), обычные способы сочетания слов в предложение (синтаксис), в одинаковой степени подчиняются закону художественной выразительности. Ни один из факторов языка не остается в поэзии безразличным и бесформенным; все служат ее особым задачам.

Сходная мысль положена в основу статьи Л. Якубинского „О поэтическом глоссемосочетании“. В художественном сочетании слов (которое он обозначает этим тяжелым и ненужным термином) он видит „самостоятельную ценность, независимо от той практической цели, которую это глоссемосочетание могло бы осуществлять“. Этим определяется для него разница между языком „поэтическим“ и „практическим“. Виктор Шкловский, с этой же точки зрения, выдвигает в языке поэтическом „ощущимость“ его, „построение“—т. е., по сравнению с аморфностью практического языка, его безразличным отношением к слову,—элемент художественного оформления словесного материала. „Ощущаться может или акустическая, или произносительная“ (мы не понимаем для поэзии этого разделения), „или же семасиологическая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их“ (4).

Не безразличны для поэта, прежде всего, звуки языка. На эту звуковую сторону поэтической речи направлено главное внимание участников сборника (часть I). И это справедливо, поскольку на звуки стихотворения привыкли смотреть, как на внешнее „украшение“ поэтических образов. В практическом

языке, говорит Л. Якубинский (в статье „О звуках стихотворного языка“), „звуки не всплывают в светлое поле сознания и не имеют самостоятельной ценности, служа лишь средством общения“ (37). Но в языковом мышлении поэта они „приобретают самоценность“ и „сосредоточивают на себе внимание“. „Самое наличие ритмического построения речи указывает на сознательное переживание звуков при стихотворной языковой деятельности“. Звуки вызывают к себе эмоциальное отношение, „обнажается“ их фонетическая структура, они волнуют и действуют на нас даже вне зависимости от смысловых фактов. Статьи Якубинского и Шкловского („О поэзии и заумном языке“) собирают и систематизируют богатый и очень интересный литературный материал, характеризующий явление „обнажения фонетической структуры слова“ и его звуковой действенности. Разницу между стихотворным и практическим языком Якубинский обнаруживает на обычных в практической речи „обмолвках, общей скомканности произведения, „проглатывании“ отдельных слогов и звуков“. Все эти факты доказывают отсутствие внимания к звукам слова, как таковым. Другой пример касается пользования в практической и стихотворной речи известной категорией звуков, затрудняющих произношение. (Статья „Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках“). Практическая речь избегает скопления в том же слове многочисленных „р“ и „л“ (затрудненность произношения, на которой основаны скороговорки типа: „На горе Арарат растет зеленый виноград“): такая речь стремится к удобству и легкости произношения, к „автоматизму“. В поэтическом языке, напротив того, скопление плавных обычно, как один из приемов словесной инструментовки. „Судьба

скопления плавных в практическом и поэтическом языке", заключает Якубинский, „показывает, насколько различны эти две языковые системы" (55).

Конкретным особенностям звуков поэтической речи посвящена статья О. Брика „Звуковые повторы". В фонетической структуре стиха автор обнаруживает известную повторяемость согласных, иллюстрируемую им на многочисленных примерах. Группы повторяющихся согласных находятся в той же строке или в соседних строках. Если „соловей"— основное слово, то „слава"—его простой трезвучный повтор, „волос"—простой трезвучный повтор с перестановкой согласных. Мы выделяем разрядкой слова, заключающие в себе повторы: „Урну с водой уронив". „Мой юный слух напевами пленила и меж пелен оставила свирель..." и т. д. Длинные столбцы примеров из Пушкина и Лермонтова показывают, что повторы являются обычным свойством звуковой системы стихотворной речи. Повторения согласных различным образом сочетаются с элементами ритма и строением строфы. В последнем отношении Брик различает формы: 1. Кольцо — „Редеет облаков летучая гряда"; 2. Стык—„Желая сердце обмануть| Меняют пышные наряды"; 3. Скреп—„И ревом скрипок заглушен| Ревнивый шепот модных жен"; 4. Концовка — „Меня смешила их измена,| И скорбь исчезла предо мной". Частным случаем концовки является рифма. Изучение рифмы требует, по мнению автора, сравнения ее с другими формами словесной инструментовки. „Казенная теория стихосложения, говоря о благозвучии, ограничивается указанием на рифму, стоящую в конце стихотворной строки. Следовательно, из всех возможных созвучий упоминается только рифма, из всех возмож-

ных расстановок—только концовка. А между тем, существуют еще ассонансы, аллитерации, повторы, кроме концовок—стыки, скрепы, кольца и проч." (94). Действительно, чрезвычайно важное открытие звуковых повторов дает нам возможность по новому осмыслить звуковую структуру стиха, в частности понять явление рифмы, аллитерации и др. в более широком кругу звуковых повторений [1]).

Интерес авторов „Поэтики" к звуковой стороне стиха, столь плодотворный по своим результатам, соединяется подчас с некоторым односторонним выделением и неправильным истолкованием этих вопросов. Особенно ясно это в статье Виктора Шкловского „О поэзии и заумном языке", вероятно, наиболее ранней в общей работе участников сборника, а потому — наиболее односторонней. Автор исходит из поэтических опытов некоторых футуристов, ощутивших потребность заменить „общий" язык новым, индивидуальным, творческим и свободным. „Лилия прекрасна, но безобразно слово „Лилия", захватанное и „изнасилованное". Поэтому я называю лилию „еуы" и первоначальная чистота восстановлена". (А. Крученых. „Декларация слова, как такового", 1913). Целый ряд интересно подобранных параллелей вводит „заумный язык" футуристов в более широкий круг однородных явлений: тут и глоссолалия наших и западных сектантов, и любовь к новым и непонятным словам, иллюстрируемая примерами из различных писателей и из жизненных наблюдений, и указания ученых и поэтов

---

[1]) Вопрос о звуковых повторах был выдвинут впервые во Франции M. Grammont „Le vers francais, ses moyens d'expression, son harmonie", P. 1913[2], а у нас—в „Символизме" А. Белого (стр. 617) (1927).

на художественную действенность звуков слова, взятых независимо от смысла. Автор задает вопрос, можно ли „этому явлению присвоить название языка?“ „Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем, как требование для слова, как такового, то, что оно должно служить для обозначения понятия, то, конечно, „заумный язык“ отпадает, как что то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли не в явно заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение, или это только мнение—фикция и результат нашей невнимательности“ (25). На этот вопрос автора статьи мы отвечаем определенно, что звуки поэтической речи всегда имеют „значение“, хотя не всегда это значение сводимо к „понятию“. Именно звуковая сторона поэтического слова тесно связана со значением в широком смысле, и звуков незначущих в поэтической речи не бывает. Использование звука в стихотворении, в противоположность прозаической речи, сводится к этой значимости звуков. А свою значимость звуки приобретают в связи со смыслом значущего слова. Поэтому звуковые сочетания типа „Дыр Бул Тыл—Убещур“, конечно, не слова и в лучшем случае действуют на нас смутным и общим звуковым или эмоциональным сродством с настоящими словами. И мы предпочли бы даже не говорить, как Якубинский, о „самоценности“ звуков поэтического языка, а об их художественной ценности, о художественном использовании звуков, которые в стихотворной речи, действительно, „всплывают в светлое поле сознания“.

Недовольство иных футуристов языком „общим“ и „захватанным“, их стремление к языку „сво-

бодному“ и „заумному“, есть одно из обычных проявлений в поэтическом творчестве стихии романтизма. Ощущая условность всякого языка, его скованность звуковой, грамматической и синтаксической формой, и естественную ограниченность его возможностей, футуристы, как прежде некоторые романтики, делают попытку освободиться от этой условности, разрушить сковывающие их обязательные формы речи. Так, Гете в своих юношеских дифирамбах (ср. в особенности „Wanderers Sturmlied“ 1772) создавал новые слова, произвольно ломал синтаксическую конструкцию, пытался звуковыми повторениями, нагнетанием одинаковых слов, вопросами, возгласами и прерывистой речью передать в непосредственном и безусловном выражении то несказанное переживание, которое разрушало для него словесную норму. Напротив того, истинный мастер своего дела, поэт-классик (тот же Гете в эпоху поэтической зрелости), подчиняясь условностям своего материала (в данном случае—словесного), умеет творить из него законченные и совершенные произведения.

Говоря о значимости звуков, мы нисколько не имеем в виду мелочного и точного психологического параллелизма между звуками поэтической речи и их значением. В статье „О звуках стихотворного языка“ Л. Якубинский зашел в этом направлении слишком далеко, сопоставляя по методу Вундта произносительные ощущения с эмоциональной окраской звуков. „Выразительное движение нижней челюсти,—пишет он,—наблюдается, например, при стискивании зубов“: в речи это сказывается тем, что все произношение приобретает более „закрытый“ характер и т. д. (46). Такой внешний психо-физический параллелизм не имеет ни-

какого отношения к поэтической значимости звуков. Гораздо интереснее в этом смысле указания поэтов романтического, музыкального типа на эмоциональную окраску звуков, дающую основание для сопоставления звуковых и цветовых впечатлений. Известен сонет Артюра Рембо, говорящий об „окраске“ гласных и их эмоциональном действии (А—черное, Е — белое, И — красное, Ü — зеленое, О — синее). Август Шлегель, романтический критик, составляет другую скалу гласных: А—красное, О—пурпуровое, И—небесно голубое, У—темно синее. Примеры, которые он приводит, конечно,—ряд значущих слов. „А—красное и светлое. Оно выражает: юность, радость, сияние; например, немецкие слова (содержащие „a“): „Strahlen“ (лучи), „Klang“ (звон), „Adler“ (орел). О—пурпуровое; в нем есть благородство, достоинство; при частом повторении—великолепие; например, немецкое слово „Sonne“ (солнце), испанское „los ojos“ (глаза), латинское „formosus“ (красивый). У—темно-синее, печаль, меланхолическое успокоение; например, „dumpf“ (глухой), „rufen“ (звать). При частом повторении цвет становится очень темным; например, „Uhu“ (филин), „ululare“ (вопить). Напротив, в итальянском слове „usignuolo“ (соловей) оно—чистейшего лазурно-голубого цвета и каким великолепным пурпурным оттенком заканчивается это слово!..“ И дальше он говорит, что в слове „rot“ (красный) в большинстве языков имеет звук „р“. В противоположность этому в слове „blau“ (голубой) звук „л“ в сочетании с согласными действует успокоительно. Мы ощущаем шероховатость в слове „rauh“ и в сочетании „st“ („стоять“)—неподвижность, силу и „стойкость“.

Нам думается, что в этих примерах смысловой значимости звуков слов и в других подобных, так

часто приводимых (ср. Бальмонт „Поэзия, как волшебство"), мы не имеем дела с объективной и неизменной звуковой символикой (что видно, хотя бы из несовпадения скалы гласных у Рембо и Шлегеля). Объективная значимость и „эмоциональная окраска" присуща не звуку, как таковому, в его обособленности от смысла, а именно звуку осмысленному, звуку в составе слова. Поэтому в таких построениях убедительнее всего — словесные примеры. Эмоциональная окраска связана со смыслом слов, приводимых в качестве примеров („голубой"— „красный", „usignuolo"—соловей): как бы частица этого смысла переносится на звук и придает ему новый оттенок. В свою очередь смысл слова окрашивается гораздо более общим и менее определенным спецефическим качеством звука. Во всяком случае, именно сочетание звука и смысла создает ту художественную выразительность звуков, которая только и позволяет поэту вовлечь эти звуки в „светлое поле сознания" (об этом—ср. у M. Grammont, op. cit.).

В качестве приложения к сборнику и дополнения его фонетической части помещен очень полный список новейших иностранных работ по метрике и мелодике стиха, составленный Б. М. Эйхенбаумом.

Рядом с вопросом о художественном использовании звуков слова в поэзии стоит вопрос о поэтических приемах, связанных с значением слов (семасиология) и с употреблением их в составе более обширного целого, предложения (синтаксис). Эти отделы учения о стиле, — поэтическая семасиология и поэтический синтаксис, остаются пока еще не затронутыми авторами поэтики; между тем, они представляют чрезвычайно большой интерес при изучении „поэтического глоссемосочетания",

В этой области русская наука давно уже числит подлинные достижения в трудах проф. А. Потебни. Однако, теория Потебни встречает со стороны участников сборника резко полемическое отношение. (Особенно в статьях В. Шкловского „Потебня“ и „Искусство, как прием“). Думается, это отношение—не всегда справедливое.

Основа учения Потебни заключается в утверждении, что поэзия есть явление языка („лингвистическая теория“ поэзии); обычная человеческая речь заключает в себе те же основные элементы художественного творчества, из которых, в более сложном сочетании, слагается речь поэтическая. Потебня доказывает это положение исключительно на фактах поэтической семасиологии, т. е. смысла слов. Он учит, что всякое слово первоначально заключало в себе образ („внутреннюю форму“), связывающий звуки слова с его абстрактным значением. Так — „трава“ означала „снедь“ (ср. „отрава“), „хмара“ (туча)—„хмурая“, „замок“—то, чем „замыкают“ и т. д. В прозаической или практической речи эта внутренняя образность слова теряется; слово изнашивается, становится абстрактным, математическим знаком понятия; в поэтической речи она оживает, приобретает самостоятельный смысл, в терминологии авторов сборника, мы могли бы сказать — „самоценность“. Туча — „хмара“, „хмурая“, небо „нахмурилось“, — так говорится и в прозаической речи; в поэзии образ оживает и развивается: „Туча черная понахмурилась, понахмурилась — что задумалась, словно вспомнила свою родину“. Заслуга Потебни заключается в том, что, выставив положение о происхождении поэзии из языка, как творчества, он доказал это положение в одной области— семасиологии, подтвердив, что развитие значения

слова совершается в тех же эстетических категориях метафоры, метонимии и синекдохи, как творчество поэта, который лишь углубляет и осложняет работу обычного языкового творчества. Но те же принципы должны быть перенесены и на звуковой состав слов и на соединение их в синтаксическое целое; и здесь работа поэта, „художественный прием“, заключается в выделении известных элементов художественности, уже присущих прозаической речи.

Против этого восстает в своих статьях В. Шкловский. Он утверждает, что поэзию „нельзя назвать явлением языка“ (26); доводя до конца идеи других участников сборника, он настаивает на резком различии „законов“ прозаической и поэтической речи (6). Однако, такое различение лишь внешним образом противоречит учению Потебни. И Потебня признает разницу научного языка (или „языка понятий“) и поэтического языка (или „языка образов“). Но общий корень того и другого он видит в языковом творчестве, которое, по существу своему, поэтично. Можно сказать, что Потебня возобновляет в этом смысле старинное учение Гамана и ученика его, Гердера. „Поэзия—родной язык человечества, как садоводство древнее земледелия, живопись — письма, песня — декламации, притча—умозаключения, мена—торговли. Глубоким сном был покой наших предков, и движение их — безумной пляской. Шесть дней они сидели в молчании, удивляясь и созерцая — и открывали уста свои — для крылатых слов“. Как и Потебня, Гердер различает две ступени в развитии языка. Язык первобытных народов и первобытной поэзии — чувственно-конкретный, в нем отсутствуют абстрактные понятия, он изобилует образами и сравнениями, синтаксиче-

ское построение отличается свободой перестановки слов (инверсия), обилием восклицаний, вопросов и повторений, наконец, это — речь, ритмически богатая и певучая. Язык народов культурных — это язык рассудка. Вместо красоты и богатства языка— логическая правильность и поэтическая бедность. Слово начинает обозначать понятие. Это язык науки и научной прозы. (Ср. „Fragmente zur deutschen Literatur“, I).

Для Гердера, как и для Потебни, поэзия есть явление языкового творчества; по существу, Потебня повторяет схему развития научного языка из языка поэзии, намеченную Гердером. Однако, Гердер гораздо внимательнее, чем Потебня, относится к звуковой стороне речи — к ритмичности и мелодичности первобытной поэзии, т. е. в ее звуковой выразительности он видит не менее существенный элемент ее художественности, чем в т. н. „образности“. Здесь—основная узость теории Потебни, на которую совершенно правильно нападают все участники сборника. Искусство—это мышление образами, и „образность равна поэтичности“, звуковой элемент поэтической речи есть лишь какой-то неорганический придаток („украшение“) к элементу поэтической образности. Мы считаем вместе с участниками сборника, что все факторы языка одинаково существенны для поэтического творчества, подчиняясь приемам художественного словосочетания; „одним из средств является поэтический образ, но только одним из средств“ (4). Ограничив материал своего исследования вопросами семасиологии, Потебня естественно пришел к пониманию поэзии, как образности. Тем более, что в эстетике его времени нераздельно господствовало старинное немецкое учение (гегелианской школы и Гербарта), что

эстетическое равносильно наглядному (anschaulich), что искусство выражает бесконечную идею в конкретном или наглядном представлении. По отношению к поэзии это учение лишь в самое последнее время было опровергнуто в эстетической литературе (Ср. интересную книгу Th. Meyer „Das Stilgesetz der Poësie“ 1901).

Науку о поэтическом языке, построенную в соответствии с основными отделами лингвистики, как науки о языке вообще, мы называем стилистикой, следуя традиционному словоупотреблению. Но стилистика не исчерпывает собой содержания поэтики; рядом с ней мы ставим учение о поэтических темах („тематику“) и о композиции (с примыкающей к ней теорией поэтических жанров, как своеобразных композиционных заданий). Вырастая из материала языка, эти более сложные отделы поэтики как бы поднимаются над явлениями языка, как таковыми. Из этой обширной и трудной области авторы сборника приступили к обработке лишь одного вопроса—о сюжете. (В. Шкловский „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“). Статья Шкловского о сюжетосложении представляет большой интерес по своим методам и результатам. Он сопоставляет основные приемы сложения сюжетов с аналогичными явлениями из области стилистики (напр., повторения в строении эпических сюжетов с различными формами стилистических повторений). Сюжетная схема для него, прежде всего, — поэтический прием. „Я решаюсь привести сравнение. Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы-маски амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т. е. классическим розыгрышам этой

игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника". „Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей" (143). Рассматривая простейшие схемы сложения сюжета (главным образом, в народной сказке, отчасти в романе и повести), Шкловский устанавливает некоторые типы сюжетов (ступенчатое строение, повторение и параллелизм действия, различные формы задержания). Употребление таких приемов составляет отличие художественного построения повествования от рассказа практической речи, стремящейся достигнуть цели кратчайшим путем. Мы можем опять говорить в этом случае о „самоценности" повествовательной схемы. Рассмотрение сюжетных схем приводит автора статьи к признанию особых простейших законов сюжетосложения. Одинаковым повсеместным действием таких законов он объясняет явление „бродячих сюжетов": там, где сродство в сюжетных схемах сказок и повестей у народов, разделенных внешними условиями, делает заимствование невероятным, а случайное самозарождение в одинаковой форме исключается сложностью сюжета, совпадение должно объясняться наличием законов сюжетосложения, одинаковых при самой различной культурной обстановке и независимых от материального содержания рассказа.

Таким образом, Шкловский предлагает рассматривать сюжет не с обычной точки зрения его бытового или психологического наполнения, а с точки зрения имманентно-художественной. С методологической стороны это очень плодотворный подход, и мы надеемся, что на этом пути удастся отыскать много нового для более трудной и все еще нераз-

работанной теории романа. Тем не менее, мы считаем односторонним то последовательное отрицание культурно-исторического наполнения сюжетной схемы, которое приводит Шкловского к полемике с историко-этнографической школой и акад. Александром Веселовским. Сюжетные схемы слагаются по своим законам, везде одинаковым (на это указывал и Веселовский); однако, тот же сюжет получает в разных странах различное „содержание", различное тематическое наполнение. То, что рассказывается на Востоке о дервише, на Западе будет рассказываться о монахе. Сюжет „Матроны Эфесской" объединяет Запад и Восток. Но рассказ о жене, сжигающей себя на костре своего мужа, возможен в Индии и был бы непонятен в народной католической среде. Не все в „бытовом наполнении" сюжета принадлежит окружающей культурной обстановке; многое является архаизмом, „переживанием"; но тем не менее, при достаточной осторожности исследователя, может получить культурно-историческое истолкование. Конечно, из распространенности в немецкой литературе эпохи „бури и натиска" сюжета братоубийства наивно было бы заключать о распространенности этого преступления в Германии XVIII века. Однако, эта тема свидетельствует все таки об умонастроении эпохи, о любви ее к проблематическим героям и ситуациям; и в образе Каина бурные гении находят идеальное выражение той личности героического преступника, которая кажется им эстетически и нравственно привлекательной. Итак, исследование сюжета, как „художественного приема", не исключает задач историко-этнографического изучения, но только относит их к особой области знания и требует от исследователя осторожности и

внимания к художественным особенностям объекта— произведения искусства.

Законченная система поэтики представляет систематическое обозрение, как бы каталог или опись всех поэтических приемов во всех категориях поэтического построения. Изучая индивидуальный объект, какое-нибудь художественное произведение, мы задаемся целью установить в нем присутствие того или иного эстетического факта. Но для того, чтобы установить факт, действительно художественный, необходимо быть уверенным в эстетической значимости и ценности нашего наблюдения: иначе стилистика превратится в грамматику, в простое собирание лингвистических материалов. Факты языка, приобретая художественную значимость, рассматриваются нами, как поэтические приемы, как выразительные средства. Они имеют задачей создать художественное впечатление. Поэтому, мы предпочитаем терминологию Шкловского, говорящего о поэтических „приемах“, или Эйхенбаума, указывающего на художественную „значимость“, словоупотреблению Якубинского, говорящего о „самоценности“ поэтического глоссемосочетания. Шкловский усматривает сущность поэтического приема или художественного употребления слов в принципе „остранения“ или „трудной формы“. Поэт выводит нас из автоматизма восприятий обычной практической жизни, делает для нас предметы обыденные необычными и странными, научает по новому смотреть на мир. Ряд примеров „остранения“ у Л. Толстого подтверждает эту интересную мысль. К цитате из эстетики Бергсона, приведенной автором, можно присоединить отрывок из „Литературной автобиографии“ английского романтика Кольриджа, в котором объясняется задача

поэзии на примере творчества Вордсворта. Эта задача—„сообщить прелесть новизны обыденным предметам и создать чувство, сходное с сверхестественным, пробуждая душевное внимание из его обычной спячки и направляя его на прелести и чудеса окружающего нас мира: в этом мире—неисчерпаемые сокровища, но под влиянием привычки и практических интересов мы имеем для восприятия их глаза, неспособные смотреть, уши, которые не слышат, и сердце, не умеющее ни чувствовать, ни понимать".

Каково бы ни было существо художественного впечатления, точнее неопределимого, поэтическое употребление языка, поэтический прием имеет целью вызвать это впечатление. Поэтому оправдание и смысл каждого приема — в том единстве художественного впечатления, которое производит на нас произведение искусства, как замкнутый в себе живой организм. Живое единство поэтического произведения разлагается в стилистическом исследовании на внутренне-связную и в отдельных частях своих взаимообусловленную систему эстетических понятий. Каждый отдельный эстетический факт, каждый поэтический прием отражает это художественное единство и находит себе место в системе; звуки и смысл слов, синтаксическое построение, сюжетная схема и композиционное задание в одинаковой степени выражают это единство и в нем находят свое оправдание, свой смысл и свою внутреннюю связь.

Задачу исследования всей системы художественных приемов произведения в их внутренней взаимной зависимости ставит себе Б. М. Эйхенбаум в статье: „Как сделана „Шинель" Гоголя". Автор обнаруживает в этой повести „иллюзию сказа",

„личный тон“ рассказчика, „некоторую систему мимико-артикуляционных жестов“. С одной стороны, эта система слагается из „чистого анекдотического сказа“, каламбуров, подчас звуковых, последовательно доводимых до абсурда; с другой стороны, она заключает „мелодраматическую и торжественную декламацию“, „стилизованную в сторону сентиментального примитивизма“ — знаменитое „гуманное место“ „Шинели“, которое Эйхенбаум справедливо рекомендует относить не за счет гуманности чувств и общественных симпатий автора, а рассматривать имманентно, как художественный прием в пределах композиционного задания. Внимательный анализ показывает нам в деталях сплетение этих основных приемов, общий „рисунок“ повествования. Соединение „анекдотического сказа“ и „мелодраматической декламации“ дает право определить всю композицию „Шинели“, как „гротеск“. „В анекдоте о чиновнике“, говорит Эйхенбаум, „Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира“. Так основной художественный замысел, внутренний смысл повести и ее стилистическое единство предопределяют собой для Эйхенбаума все детали словесного построения вплоть до выбора имен, звука слов и знаков препинания[1]).

---

[1]) Статья Б. М. Эйхенбаума о „Шинели“ впервые выдвинула проблему „сказа“, т. е. речевой манеры рассказчика в повествовании: в этом—ее неоспоримая заслуга для теории прозы. С методологической точки зрения следует, однако, подчеркнуть, что автор рассматривает сказ не как равноправный элемент художественного единства, а как *доминирующий* прием. Отсюда характерная одно-

Заканчивая этот. обзор, мы считаем долгом прибавить, что авторам „Поэтики", несмотря на некоторую неполноту и односторонность их работ, удалось, действительно, положить начало систематическому изучению науки о поэтическом слове. В этой области ими собрано так много нового и интересного материала, что всякий, занимающийся вопросами поэтического искусства, найдет в их статьях и методологически ценные указания, и объективно значительные выводы.

„Жизнь Искусства", декабрь 1919 г.

сторонность выводов о расскаве в целом, не отмеченная в рецензии. С моей точки зрения, опасность теории „доминанты"—в том, что за „доминанту" обычно признаются те явления, которые случайно доминируют в сознании исследователя. Дальнейший опыт в этом направлении ведет к учению, согласно которому в различные эпохи в том же произведении разные элементы могут выступать в роли доминанты, т. е. приобретать „конструктивное" значение. Так—у „нео-формалистов" (ср. предисловие Ю. Н. Тынянова к сборнику „Русская проза", Лгрд. 1926 г.). Иными словами: художественное произведение „строит" не автор, а читатель, и историческая поэтика, как учение о смене литературных форм и стилей, заменяется историей критики и читательских вкусов (1927).

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств Г.И.И.И.

			ЦЕНА
Вып.	I.	**Слонимский, А.** — Техника комического у Гоголя	— р. 50 к.
„	II.	**Томашевский, В. Б.**—Русское стихосложение. Метрика	1 „ — „
„	III.	**Жирмунский, В. М.**—Рифма, ее история и теория	1 „ 80 „
„	IV.	**Эйхенбаум, Б. М.**—Сквозь литературу. Сборн. статей (распродано) .	1 „ 60 „
„	V.	**Тынянов, Ю.** – Проблема стихотворного языка	— „ 90 „
„	VI.	**Жирмунский, В. М.** – Введение в метрику	2 „ 20 „
„	VII.	**Виноградов, В. В.**—Этюды о стиле Гоголя	2 „ 60 „
„	VIII.	**„Русская Проза“** — Сборн. статей под редакц. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова	2 „ 60 „
„	IX.	**Балухатый, С. Д.** – Проблемы драматургического анализа	1 „ 70 „
„	X.	**Гуковский, Г.**—Русская поэзия XVIII века	1 „ 80 „
„	XI.	**Энгельгардт, Б. М.** — Формальный метод в истории русской литературы	1 „ 20 „

«ACADEMIA»

Ленинград, просп. Володарского, 53-б. Телеф. 1-33-98.
Москва, Тверская, 26. Тел. 5-45-13.

Цена [redacted] к.

Переплет [redacted] к.

«ACADEMIA»

Ленинград, Пр. Володарского, 53-б.
Тел. 1-38-98.

Москва, Тверская, 26. Тел. 5-45-13.